MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

martie 1974 3

CUPRINSUL

Telegrama Uniunii Compozitorilor adresată Președintelui Republicii Socialiste România, tovarășului Nicolae Ceaușescu

VASILE TOMESCU
Prestigiul și responsabilitatea femeii muzician. 1

IRINA ODĂGESCU ȚUȚUIANU — (muzica); *IOAN MEIȚOIU* (versurile): Marea inimă a țării 3

OPERE CONTEMPORANE

GR. CONSTANTINESCU
„Hamlet" de Pascal Bentoiu. 6

ANTON DOGARU
Balada „Mioriță" de Emil Lerescu. 12

MEMENTO

LIVIU GLODEANU
Theodor Rogalski . 14

★

Muzicieni distinși cu premii ale Academiei Republicii Socialiste România pe anii 1969, 1970, 1971 și 1972. 18

MIRCEA CRISTESCU
Constantin Silvestri 19

DE PESTE HOTARE

THEODOR BĂLAN
Cu Ilinca Dumitrescu despre Conservatorul din Moscova . 22

MEDALION

J.-V. PANDELESCU
Ion Voicu la împlinirea a 35 de ani de carieră artistică 27

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează:
Iosif Sava, Edgar Elian, Lucian Metianu, Dumitru Avakian, Sandu Albu, Constantin Răsvan, Boris Chelaru . . . 29

RECENZII

MIRCEA ȘTEFĂNESCU
Studii de muzicologie, vol. IX. 40

IOAN MASSOFF
„Revista de altădată" de Nicolae Dinescu. 41

CRONICA DISCULUI

J.-V. P.
Două simfonii de Mihail Andricu. 42

SOMMAIRE

Le télégramme de l'Union des Compositeurs adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie, le camarade Nicolae Ceaușescu

VASILE TOMESCU

Prestige et responsabilité de la femme musicien

IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU (musique); IOAN MEIȚOIU (vers)
„Marea inimă a țării" (Pays au grand coeur) 3

OPERAS CONTEMPORAINS

GR. CONSTANTINESCU
„Hamlet" de Pascal Bentoiu 6

ANTON DOGARU
La ballade „Mioritza" d'Emil Lerescu 12

MEMENTO

LIVIU GLODEANU
Theodor Rogalski . . 14

★

Prix de musique de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie décernés pour les années: 1969, 1970, 1971 et 1972 18

MIRCEA CRISTESCU
Constantin Silvestri . 19

LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

THEODOR BĂLAN
Entretien avec Ilinca Dumitrescu sur le Conservatoire de Moscou 22

MÉDAILLON

J. V. PANDELESCU
Ion Voicu à l'occasion de ses 35 ans de carrière artistique 27

LA VIE MUSICALE DU PAYS

Signent: Iosif Sava, Edgar Elian, Lucian Metianu, Dumitru Avakian, Sandu Albu, C. Răsvan, Boris Chelaru 29

COMPTES RENDUS

MIRCEA ȘTEFĂNESCU
Etudes de musicologie, vol. IX 40

IOAN MASSOF
„Revista de altădată" de Nicolae Dinescu 41

CHRONIQUE DU DISQUE

J.V.P.
Deux symphonies de Mihail Andricu . . 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Chronique du disque: J. V. Pandelescu, *La musique chorale du Banat (Sabin Drăgoi et Ion Vidu).* 43
Compte Rendu: J. V. P., „Ioan Căian" de Vasile Mocanu 44

Silhouettes: I. Rațiu et C. Drăgoi, *Tiberiu Olah, Dumitru D. Botez, Nicolae Kirculescu, Gheorghe Ciobanu* 48

https://biblioteca-digitala.ro

Președintele Republicii Socialiste România, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu

Actul istoric al instituirii înaltei funcţii de Preşedinte al Republicii Socialiste România şi alegerea Dumneavoastră în această funcţie constituie şi pentru compozitorii şi muzicologii din ţara noastră, ca şi pentru întregul popor, un moment de intensă vibraţie patriotică.

În personalitatea Dumneavoastră noi vedem întruchipate în chip strălucit virtuţile nobile ale poporului român, care astăzi îşi înfăptuieşte marile sale aspiraţii de libertate şi pace, de muncă creatoare şi colaborare rodnică cu toate popoarele lumii.

Lupta Dumneavoastră neobosită pentru ridicarea României pe treptele înalte ale civilizaţiei socialiste, pentru triumful ideilor de prietenie, respect şi cooperare între toate naţiunile a ridicat necontenit prestigiul României contemporane, prestigiul conducătorului Partidului Comunist Român.

Ca oameni de muzică sîntem, în acest moment mai mult ca ori cînd, pătrunşi de sentimentul dragostei pentru Dumneavoastră, mult stimate Tovarăşe Preşedinte, şi vă asigurăm că nu cunoaştem o cinste şi o datorie mai mare decît aceea de a cînta patria socialistă şi pe conducătorul ei iubit, de a spori prin creaţia noastră entuziasmul constructiv al maselor.

COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ORGANIZAŢIA DE BAZĂ

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR OIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 3 (256) martie 1974

Prestigiul şi responsabilitatea femeii—muzician

de dr. VASILE TOMESCU

Născută să exprime prea plinul sufletului omenesc, muzica şi-a aflat în universul spiritual al femeii, în termenul însuşi de referinţă, una din raţiunile ei fundamentale de existenţă. Căci muzica a împrumutat Evei chiar genul ei gramatical, acelaşi pe care anticii l-au ales şi pentru muze — pentru toate muzele — şi care se potriveşte şi dragostei, frumuseţii, pasiunii, inspiraţiei, măiestriei şi dăruirii creatoare. Distingem faptul că în limba română artă, cîntare, horă, orchestră sau operă nu aparţin genului neutru cum se întîmplă aiurea, ci genului feminin, ceea ce nu e lipsit de semnificaţie pentru concepţia despre muzică proprie poporului care a creat Miorița, rapsozilor care au creat Ciocîrlia, făcînd din horă şi doină expresii muzicale feminine originale, prototipuri ale sensibilităţii şi vitalităţii noastre naţionale. Şi dacă totuşi istoria muzicii e dominată de neamul bărbătesc, este pentru că fiinţei ieşită din coasta lui Adam i-a fost hărăzit să susţină impulsul actului creator din totdeauna, constituind matricea în care se zămisleşte arta, temeiul însuşi al destinului ei. Această relaţie între sufletul femeii şi artă este atît de determinantă în ce priveşte caracterul intim, sensibil, generos, poetic, nobil, elevat al muzicii încît putem afirma că în epocile de reflux ale dezvoltării artei sonore se petrece o înstrăinare a lui Tristan de Isolda, a lui Peleas de Melisanda, a lui Oedip de fiinţa care i-a dat fiinţă, a lui Alcaius de Sapho, a rapsodului-creator de Miorița.

În societatea românească, în muzica noastră, femeia este oglinda sufletului, fîntîna cu ape limpezi în care se reflectă deopotrivă chipul creatorului şi păstrătorul de folclor ca şi acela al muzicianului de formaţie complexă, profesionistă. Pentru primul adevăr ne stau mărturie versul şi viersul din balada lui Ghiţă Cătănuţă, lăsate moştenire de Anton Pann în celebra sa creaţie dramatic-muzicală tipărită sub titlul „O şezătoare la ţară". În acest *credo* al esteticii muzicale naţionale româneşti, cîntecul mîndrei este cîntecul genuin, cîntecul inimii pătrunzînd în inimă mai adînc decît cîntecul de lăutar, făcut ca să fie făcut :

Pe culmiţa dealului,
Dealului Ardealului,
Plimbă-mi-se prin colnic
Tînăr cătănuţ voinic,
Ghiţă cu mîndruţa lui,
Cu dalba drăguţa lui,
Pe doi ageri căluşei,
Încărcaţi cu gălbinei,
Cu doi bani în buzunari
Cu doisprezece lăutari.
Din doisprezece ce-i avea,
Nici unul nu-l mulţămea,
Ci din gură îmi grăia !
Dragă mîndruliţa mea,
De cînd, mîndro, te-am luat,
Nici un cîntec mi-ai cîntat ;
Ci cîntă, mîndruţa mea,
Iar mîndruţa îi grăia :
Ghiţule, drăguţul meu,
Bucuros ţi-oi cînta eu ;
Dar am un vers femeesc,
Seamănă a haiducesc,
Şi-i puternic la cîntat,
Se aude-ndepărtat.
Dacă aşa cuvînta
Şi începe a cînta
Munţi-nalţi se cutremura,
Văi adînci îmi răsuna,
Ape reci se turbura
Livezi se înfiora.
Şi viersul cînd îmi urca,
Copaci, ramuri se mişca,
Frunzele pe jos pica,
Inimă de om seca.
Iar Cătănuţ o-mbia,
Şi către dînsa grăia :
Cîntă-ţi, mîndro, cîntecul,
Că mi-e drag ca sufletul.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar în pornirea la drum a școlii noastre muzicale naționale n-am avut oare mai întîi domnițe precursoare, acele slujitoare vrednice de laudă ca fiicele Brâncoveanului sau Domnița Ralu, care cutezaseră să cultive de timpuriu frumusețile muzicii clasice; ca Elena Asaki, primul autor al unei compoziții muzicale cu subiect românesc, sau fiica ei și a lui Gheorghe Asaki, Ermiona Asaki-Quinet, o eminentă interpretă și autoarea unei lucrări despre ființa muzicii, publicată și apreciată în occidentul Europei? Dar interpretele noastre din veacul trecut, de la modestele pianiste de prin casele Balșului și din alte saloane ale Iașului, pînă la glorioasele cîntărețe de faimă mondială în frunte cu Hariclea Darclée?

Profesiunea de compozitor și muzicolog n-avea să revină femeii decît după ce această nobilă vocație era atribuită în înțelesul superior socialmente consacrat, însiși compozitorilor și muzicologilor în genere. Această activitate nu putea fi reprezentată feminin decît în epoca modernă cînd emanciparea va viza planul social, fiziologic și psihologic de ansamblu al femeii. Contribuția componistică și teoretic-muzicală a devenit în țara noastră cu adevărat proprie femeii numai în anii orînduirii socialiste, cînd talente, puteri creatoare ale acesteia au înflorit în toate domeniile vieții. În cultura noastră muzicală contemporană se afirmă temeinic reprezentante ale diferitelor generații, stiluri și genuri. Absolventă, împreună cu alți muzicieni români, a cunoscutei *Akademie für Musik und darstdlende Kunst* din Viena, Doamna Florica Racoviță Flondor a rămas credincioasă creației de muzică de cameră, în special pentru pian, căruia i-a dăruit pagini de sinceră inspirație, multe din ele simțite românește. Elevă a lui Castaldi și perfecționîndu-se la Berlin și Paris, Doamna Mansi Barberis a activat ca violonistă și violistă și ca pedagogă a cîntului, creînd totodată pagini sensibile de lied, muzică vocal-orchestrală, muzică de teatru și corală, și investind experiența sa în opere de suflu istoric și epic. O activitate polivalentă, desfășurată de decenii în cîmpul muzicii, a adus notorietate compozitoarei și pianistei Hilda Jerea, al cărui aport creator excelează în genul liedului, corului, muzicii instrumentale, manifestîndu-se și în domeniul vocal-simfonic. Muzica de cameră vocală și instrumentală este slujită și de Elise Popovici și Rodica Sutzu, această din urmă muziciană aducînd în plus și noutatea unor preocupări în genul muzicii ușoare, reprezentat mai substanțial prin compozitoarea Camelia Dăscălescu, pe cînd Doamna Margareta Xenopol rămîne devotată mereu iubitelor romanțe. Integrîndu-se cu talent și prestigiu generațiilor de compozitori care azi ating maturitatea ori se îndreaptă spre consacrare, Carmen Petra-Bassacopol, Myriam Marbé, Felicia Donceanu și Irina Odăgescu au dat măsura capacității lor creatoare în diferite genuri ale muzicii noastre. Asociez întotdeauna aportul creator al Irinei Odăgescu cu o muzică tinerească, pătrunsă de un lirism senin, comunicativ; creația Feliciei Donceanu, din care nu lipsesc preocupări în genul muzicii ușoare are aspectul unui sincretism organic cu cuvîntul transfigurat poetic; în Carmen Petra am citit întotdeauna suave sonorități de harpă, iar *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbé mi-a produs nu numai prilejul unei puternice impresii în sala Ateneului, de eficiență expresivă dusă pînă la tragismul genuin, dar și pe acela al unor călduroase aprecieri întîlnite departe de hotarele țării. Dintre tinerele compozitoare se remarcă Cornelia Tăutu, Liana Șaptefrați și Maya Badian, aflate în pline eforturi ale căutării unui drum propriu.

O contribuție nu mai puțin bogată și interesantă este proprie colegelor noastre care activează în domeniul teoretic. Notăm realizările în domeniul elaborărilor cu caracter istoric, pedagogic, folcloristic și cronicăresc datorite unor colege ale noastre ca Emilia Comișel, Alma Cornea-Ionescu, Szegö Iulia, Erdely Izolda, Carp Paula, Zelli Sulițeanu, Dolinescu Elisabeta, Lucilia Georgescu, Adriana Sachelarie, Ada Brumaru, Eugenia Cernea, Ana Frost, Clemansa Firca, Elena Zottoviceanu, Rodica Oană-Pop, Gemma Zimveliu, Smaranda Oțeanu. În frontul culturii noastre muzicale de ansamblu ele rostesc o voce proprie, caldă, nuanțată, plină de expresie care se adaugă într-o registrație armonioasă tuturor eforturilor contemporane din acest domeniu. Iată de ce considerăm întrutotul legitim să aducem un omagiu cald, colegial, partenerelor noastre în responsabilitățile de creație și activitate social-obștească.

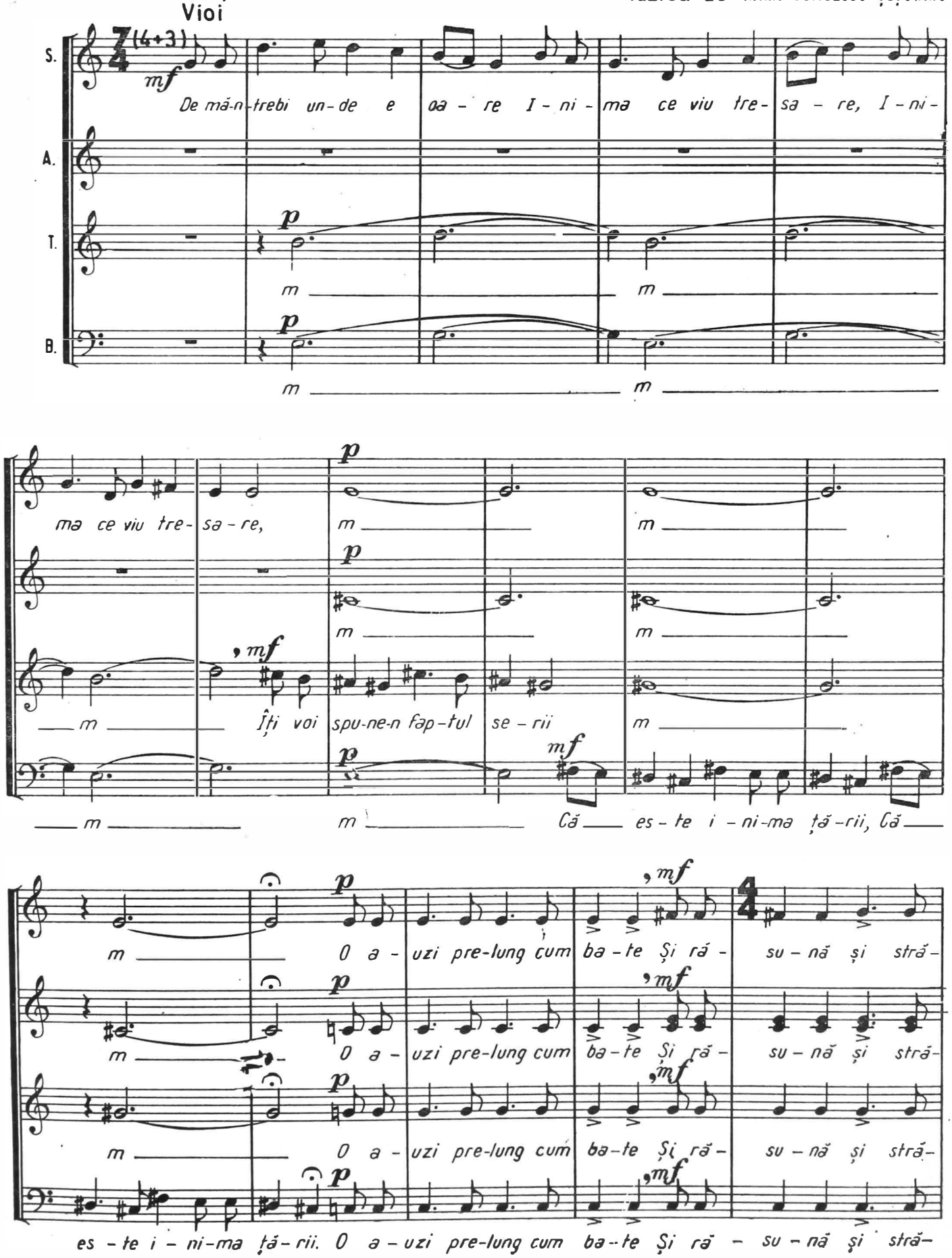
Unim totodată acest sentiment cu acela adresat colaboratoarelor noastre din cadrul Uniunii Compozitorilor, din Editura Muzicală și Revista Muzica, de la Radioteleviziune, femeilor-redactor, secretar, tehnician și interpretelor care susțin cu pasiune specifică propășirea muzicii noastre.

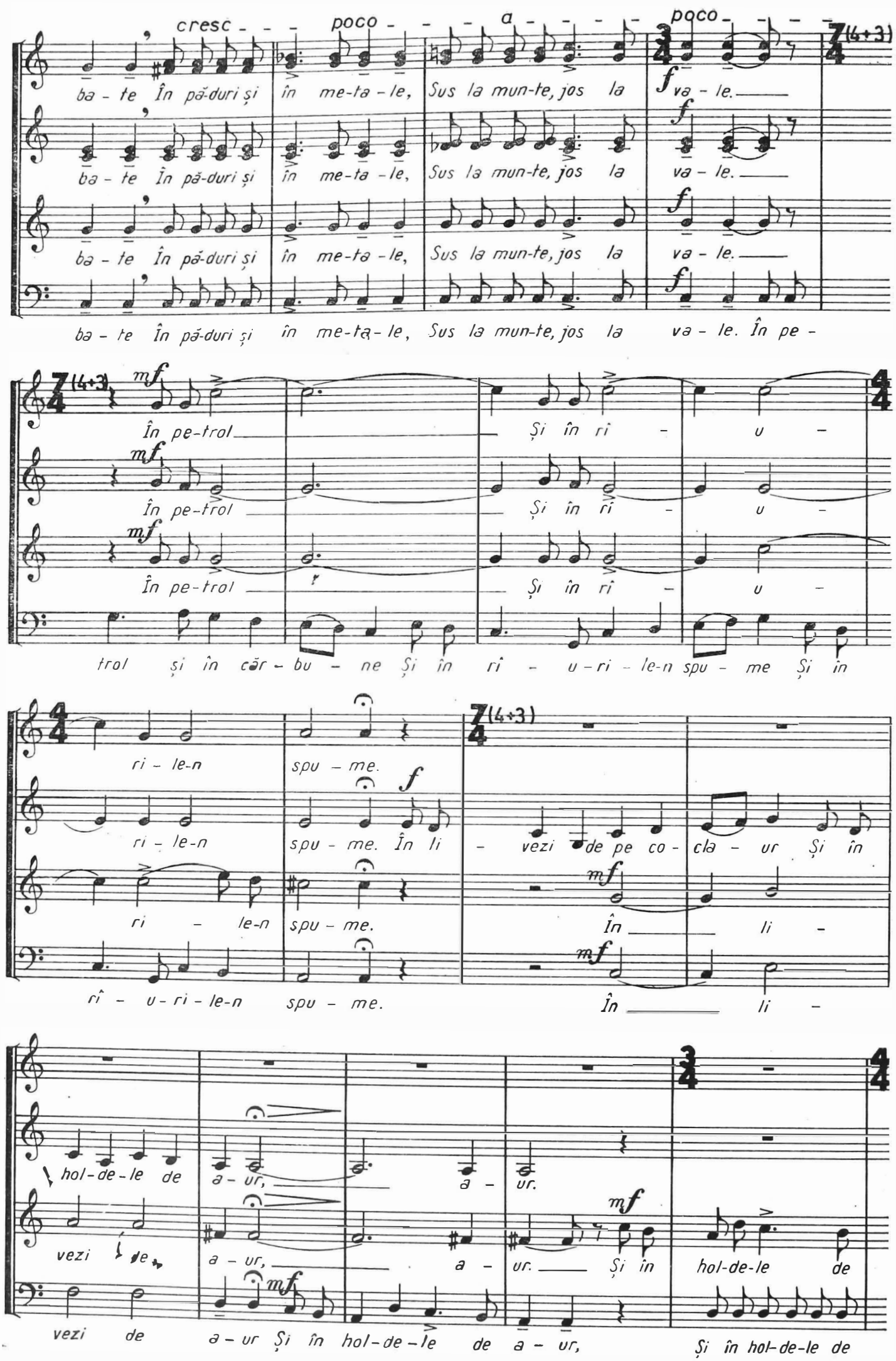
https://biblioteca-digitala.ro

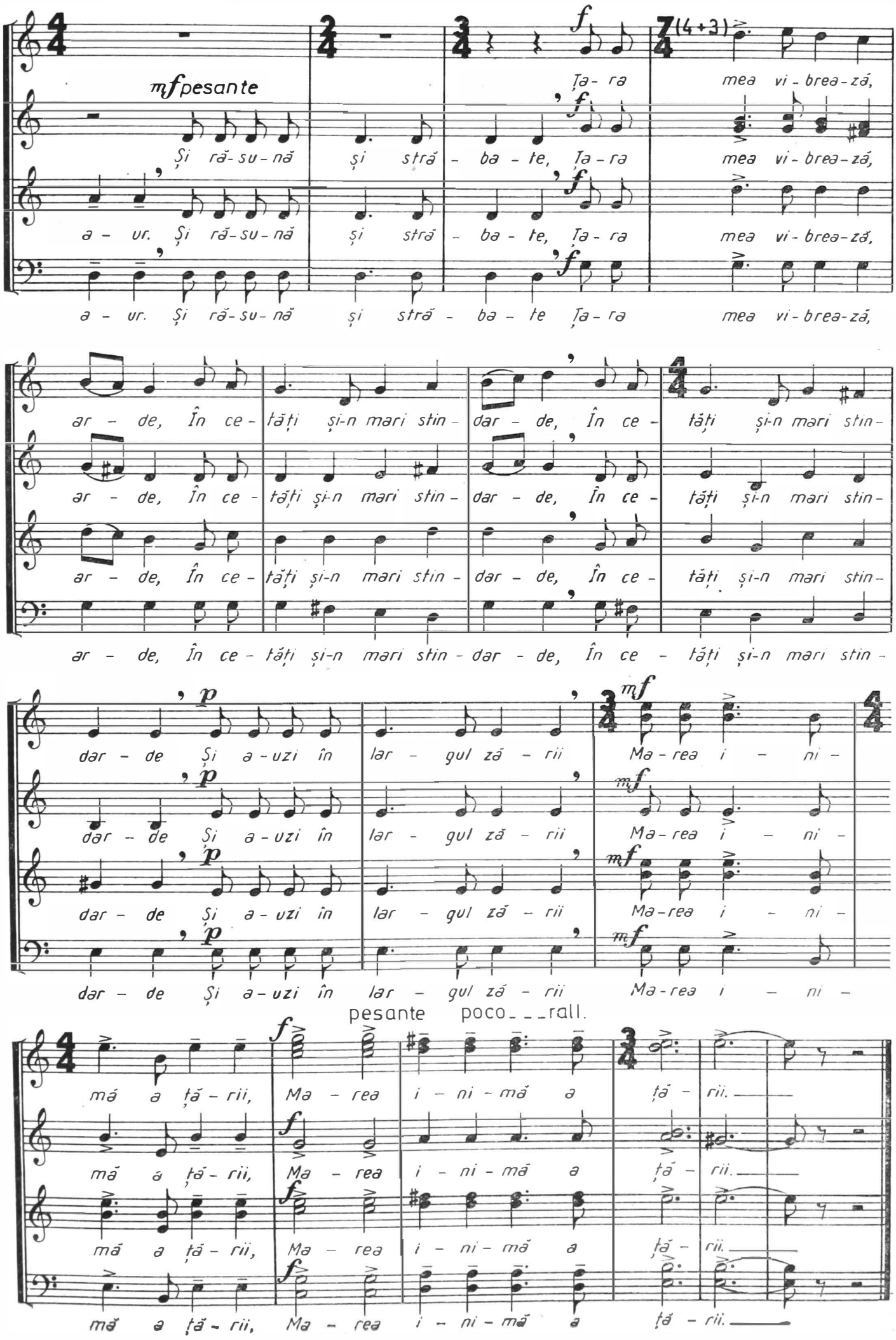
MAREA INIMĂ A ȚĂRII

Versurile de IOAN MEIȚOIU

Muzica de IRINA ODĂGESCU-ȚUȚUIANU

Vioi

S.
A.
T.
B.
De mă-n-trebi un-de e oa-re I-ni-ma ce viu tre-sa-re, I-ni-
ma ce viu tre-sa-re,
Îți voi spu-ne-n fap-tul se-rii
Că es-te i-ni-ma ță-rii, Că
O a-uzi pre-lung cum ba-te Și ră-su-nă și stră-
es-te i-ni-ma ță-rii. O a-uzi pre-lung cum ba-te Și ră-su-nă și stră-

https://biblioteca-digitala.ro

cresc - - - poco - - - a - - - poco - - -
ba - te În păduri și în me-ta-le, Sus la mun-te, jos la va - le.
ba - te În păduri și în me-ta-le, Sus la mun-te, jos la va - le.
ba - te În păduri și în me-ta-le, Sus la mun-te, jos la va - le.
ba - te În păduri și în me-ta-le, Sus la mun-te, jos la va - le. În pe -
În pe-trol
În pe-trol
În pe-trol
Și în ri - u -
Și în ri - u -
Și în ri - u -
trol și în căr - bu - ne Și în ri - u - ri - le-n spu - me Și în
ri - le-n spu - me.
ri - le-n spu - me. În li - vezi de pe co - cla - ur Și în
ri - le-n spu - me.
În li -
rî - u - ri - le-n spu - me.
În li -
hol-de-le de a - ur, a - ur.
vezi de a - ur, a - ur. Și în hol-de-le de
vezi de a - ur Și în hol-de-le de a - ur, Și în hol-de-le de

https://biblioteca-digitala.ro

mf pesante
Și răsună și străbate, Țara mea vibrează,
a - ur. Și răsună și străbate Țara mea vibrează,
ar - de, În cetăți și-n mari stin - dar - de,
dar - de Și a - uzi în lar - gul zării Ma - rea i - ni -
mă a țării, Ma - rea i - ni - mă a țării.
pesante poco _ _ rall.

https://biblioteca-digitala.ro

„Hamlet" de Pascal Bentoiu

de GRIGORE CONSTANTINESCU

În peisajul operei contemporane, personalitatea lui Pascal Bentoiu se impune cu o forță creatoare și o originalitate a soluțiilor expresive, de ample dimensiuni. Întrezărită în prima sa partitură lirică, comedia muzicală *Amorul Doctor* (inspirată de comedia omonimă a lui Molière), această forță și-a demonstrat deplin vigoarea în opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* [1], lucrare ce poate fi considerată o treaptă necesară elaborării tragediei muzicale *Hamlet* [2]. Bineînțeles, opțiunea pentru tema hamletiană, preluată, după cum mărturisește compozitorul, din materialul complex al „celei mai cunoscute tragedii din dramaturgia mondială", ar fi putut la o primă vedere să fie un act temerar. Confruntarea cu teatrul shakespearean, stabilită de mari compozitori de operă, cu plenitudine, doar la apogeul activității creatoare, se dovedește la fel de grea, ca și celebrele întrebări adresate de Sfinx lui Oedip. Dar, poate în aceeași măsură, la fel de simplă în esența umană a problematicii sale. Pe deplin conștient de acest fapt, Pascal Bentoiu a pornit de la retopirea întregii drame, de la reinterpretarea ei prin prisma sensibilității unui artist contemporan, supunînd ideile principale unei filtrări treptate, pentru clarificarea maximă a direcțiilor filozofice esențiale. Reținem, tot din cele spuse de compozitor [3], munca încordată pentru elaborarea, în cinci versiuni consecutive, a libretului, operațiile de selectare a elementelor componente, alegerea acelor personaje care reprezintă pregnant conflictul de caractere. Aceasta justifică organizarea „altfel" a tragediei shakespeareene, simplificarea relațiilor dintre elementele acestor conflicte de caractere, precum și renunțarea la apariții de plan secund (Horațio, prietenul lui Hamlet), la scene care ar fi îndepărtat atenția de nodul conflictual (scena groparilor), utilizarea funcțională a altor personaje (Polonius, Osrick). În însăși construcția originală a piesei, compozitorul, autor al libretului său, intervine, urmărind o succesiune a secvențelor care să se apropie cît mai mult de sinteza dezbaterii ideilor pe plan teatral și muzical (plasarea mai tîrzie a *Monologului*, reducerea la pantomimă sumară a scenei Hamlet-Regina Gertruda, amplificarea scenei reprezentației de teatru). Paralel cu edificarea unui text în care elementele literar-poetice sînt în majoritate filtrate prin aceeași căutare a exprimării directe [4], autorul a dorit să stabilească în arhitectura libretului o relație muzicală specifică a operei [5]. Chiar dacă această atitudine nu este nouă, fiind prezentă deja cu multiple aspecte și la compozitorii operei romantice (Arrigo Boito este un ilustru exemplu în colaborările sale cu Giuseppe Verdi), o putem recepționa ca o atitudine contemporană, activă, în relația actuală din domeniul teatrului muzical. Astfel gîndit, libretul operei *Hamlet* apare ca o argumentare a principiilor tragediei inspiratoare, dintr-un anumit punct de vedere, poetic și filozofic („S-ar fi putut extrage nu unul, ci douăzeci de libretе din *Hamlet*" mărturisește Pascal Bentoiu în *Caietul program*). Evoluția

[1]) operă distinsă cu *Premiul Italia 1968*.

[2]) operă distinsă cu premiul *„Guido Valcarenghi", Roma 1970*. Prima audiție a avut loc în concertul Filarmonicii „George Enescu", la 19 noiembrie 1971.

[3]) Prezentarea autorului în *Caietul program* al primei audiții.

[4]) „Pentru text n-am utilizat nici o versiune românească existentă, în scopul de a-mi păstra deplina libertate a organizării ritmice. S-a născut astfel un vers alb, nerigid, în majoritate iambic. Vers nepretențios, dar practic, mergînd pe cît posibil pe drumul cel mai scurt între două situații și nerepudiind un anume ton sec, aproape prozaic (concretizat mai ales în neologisme)" — cit. din *Caietul program*.

[5]) „De fapt textul unui libret nu poate fi judecat cu aceleași măsuri cu care judecăm un text dramatic obișnuit. El trebuie să posede acea densitate optimă care să *permită inserarea muzicii*" „...un text literar într-adevăr bun nu are nevoie de muzică: el se automotivează integral — dacă mi se permite expresia. Iată de asemenea de ce compozitorului de operă îi trebuie cu totul altceva decît o piesă bună: îi trebuie un *libret*, adică o alcătuire literară care să se preteze extensiei muzicale..." „...aici stă secretul unui bun libret: în a adopta țesătura densă, esențială, dar totodată extensibilă *a piacere*, care să acorde întreaga libertate de mișcare compozitorului pentru ca acesta să-și poată implanta cît mai nestingherit arcurile largi ale construcției sale *muzicale*. O astfel de bază care nu este atît de literară, cît premuzicală, păstrează valențele temei și liniile de forță ale conflictului, dar la modul auster, golite de încărcătura florilor pur poetice, de subtilitățile argumentației și motivărilor, de nuanțele clar-obscurului psihologic. Toate acestea sînt scuturate cu bună știință de pe trunchiul dramatic de libretistul abil, pentru că ele vor fi re-create de compozitor cu mijloacele artei sale" — P. Bentoiu — *Deschideri spre lumea muzicii*, Ed. M. Eminescu. București, 1973, pag. 69—70.

https://biblioteca-digitala.ro

dramei nu numai în concretul acțiunii, ci și în spații mult mai largi, aparține poate întru cîtva unui climat poetic de esență mioritică, de topire a conflictului în simbolicul dialog destin-om. Este o apartenență sugerată de compozitor, prin însăși dedicația operei : „Profesorului meu, Mihail Jora".

De-a lungul ultimelor două secole, fuziunea operei — ca teatru muzical — cu gîndirea simfonică a fost deseori prilej de căutări, de argumentări ale arhitectonicii, de aprofundări ale sensurilor problematicii muzicale și poetice, dincolo de programatism (sau mai bine-zis, prin asimilarea lui într-un anumit mod, specific). Rezultatele acestei uniri, contrar așteptărilor — avînd în vedere aparentul antagonism definitoriu al genurilor respective, — au dat naștere unor soluții viabile, cu valoare de unicat. Pascal Bentoiu se înscrie pe aceeași traiectorie, în cele trei partituri lirice de pînă acum, alegînd în mod deliberat limbajul scenic al teatrului, dar totodată dozarea proporțiilor arhitectonice înrudite celui simfonic. Nu se simt însă forțări spre unul dintre aceste domenii, ci dimpotrivă o binevenită colaborare, care lasă întîietatea caracteristicilor unei *dramma per musica*. Recunoaștem aceasta în felul în care sînt concepute relațiile personajelor, nu relațiile vocilor, ca și în vehemența dramatică a situațiilor „cheie" pentru desfășurarea conflictului. Precumpănitor o manifestare a succesiunii — pe plan teatral și pe plan muzical dramatic — opera apare la Pascal Bentoiu concepută atît în dimensiunile melodicii specifice (nu manierei ci concepției ca atare, bazată pe tradiția operei din zona meridională a culturii europene), cît și în dimensiunile arcuirilor armonico polifonice caracteristice simfonismului. Experiența lucrărilor anterioare se fructifică în măiestria utilizării expresive a vocii, ea însăși o trăsătură a personajului reprezentat [6]. Acesteia i se adaugă intuirea unor culori expresive ale vocilor în grup — momente corale — precum și echilibrul între mersul independent al orchestrei și însoțirea cu instrumente a cantabilității vocale.

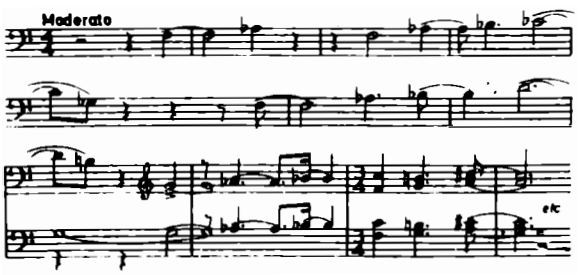
Cele trei părți ale operei sugerează o posibilă structură, care depinde însă mai mult de desfășurarea dramei decît de separarea pe acte. În acest sens, scenele și interludiile redau mai bine ansamblul construcției lucrării, gîndită în special pentru a fi interpretată fără oprire (autorul indică o eventuală oprire după Scena 3-a, cu reprezentația actorilor). Între aceste scene, relația tematică, de idei și atmosferă, stabilește o succesiune care sugerează cadrul (bineînțeles nerigid) al unei Simfonii în patru părți :

I. *Introducere lentă* (scurt Preludiu)
Expoziția primului grup tematic — Scena 1-a
Puntea către al doilea grup tematic — *Interludiu*
Expoziția grupului tematic secundar — Scena 2-a (tematica Regelui și a Ofeliei, ambele în relație cu personajul Hamlet)
Concluzia Expoziției și pregătirea *Dezvoltării* — al doilea *Interludiu*.
Dezvoltare — Scena 3-a (piesa reprezentată de actori, reluînd motivele principale ale dramei inițiale)
Repriză — Al treilea *Interludiu* cu *Fuga* finală.

II. *Andante în formă de lied*
A) Scena 5-a (Nebunia Ofeliei)
B) Scena 6-a (apariția lui Laertes — mișcare contrastantă)
A) Scena 7-a (a doua apariție a Ofeliei)
Coda — complotul împotriva lui Hamlet

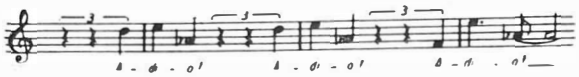
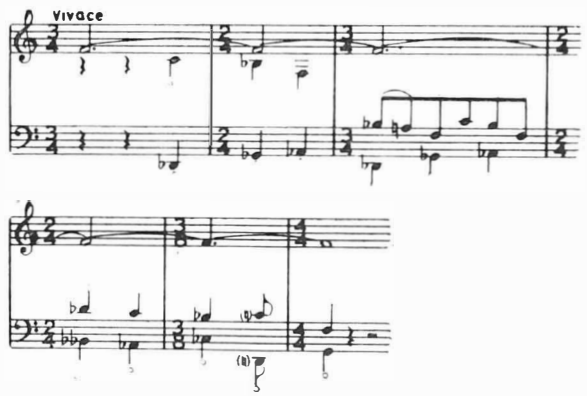
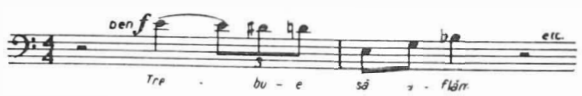
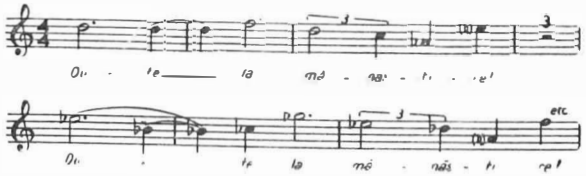
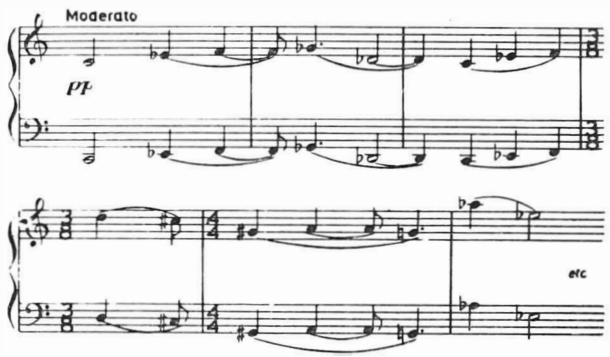
III. *Monolog* — Scena 8-a (Hamlet)
Scherzo — Scena 9-a (Hamlet, Osrick)
Monolog — Scena 9-a (finalul scenei, cu reluarea rezumativă a elementelor *Monologului*)

IV. *Finale* — Scena 10-a (Duelul, moartea Reginei, a Regelui, a lui Laertes și a lui Hamlet)
Coda — coral

Importanța relațiilor între personaje se relevă ca o caracteristică a asamblării fiecărei scene și secvențe în parte. Scurtul *Preludiu* conține într-însul esența intervalică ce îl caracterizează pe Hamlet [7] — o pendulare a intervalelor, într-un mers ezitant suitor, cu căderi line, simetrice, arcadă cu începutul. Secunda ascendentă, terța mică, revenirea la sunetul principal rămîn apoi caracteristice pentru scena întîlnirii cu Spectrul — expunere în oglindă a temei — unde, din același material, îmbogățit din punctul de vedere al declamației dramatice, se alcătuiesc un șir de variațiuni libere, spațiate de episoade (necesare interpretării complimentare a textului).

[6]) *Hamlet* — Tenor dramatic; *Spectru* — vocea cîntărețului care îl cîntă pe Hamlet, înregistrată pe bandă, filtrată pentru obținerea unor efecte speciale ; *Regele Claudius* — Bas ; *Regina Gertrude* — Mezzosoprană ; *Ofelia* — Soprană spinto ; *Laertes* — bariton; *Polonius* — Tenor; *Osrick* — Bariton; *Regele piesei* — Tenor ; *Regina piesei* — Soprană dramatică.

[7]) De fapt tema generatoare a materialului întregii opere, în toate relațiile cu semnificație hamletiană (o vom numi și tema hamletiană)

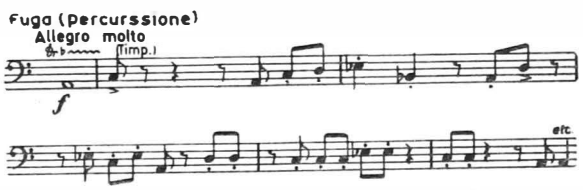
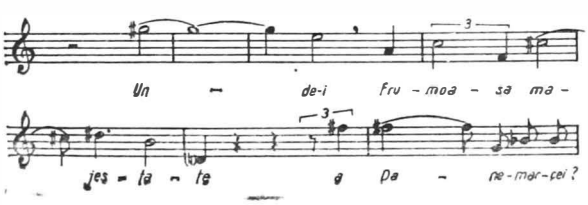
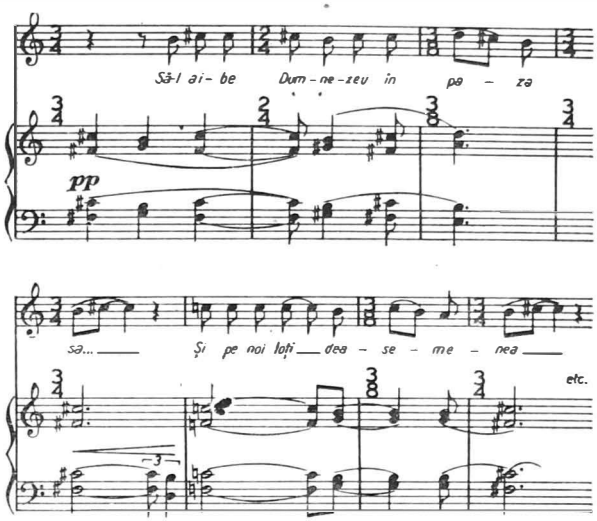
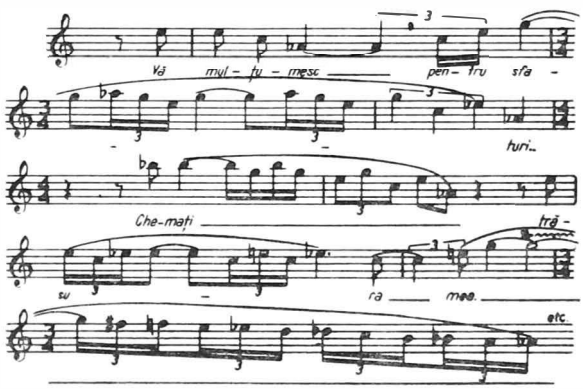
https://biblioteca-digitala.ro

Dialogul este sugestiv nu numai timbral — Hamlet în fața tatălui, de fapt ascultînd o voce identică, dar de alte dimensiuni — ci și prin culoarea imaterială a prezenței orgii, în contrast cu frămîntarea tînărului prinț, care se sprijină pe concretul sonorității orchestrale. Un motiv care va rămîne prezent pe întreaga partitură, de cîte ori elementul de despărțire dincolo de tărîmul vieții reapare, este cel al rămasului bun, rostit de Tatăl lui Hamlet.

Funcția de punte a primului *Interludiu* este practic și o funcție de metamorfozare a atmosferei. Sugestiv, Pascal Bentoiu o caracterizează în *Caietul program* drept căutarea de a se realiza muzical „imaginea unor evoluții spirale tot mai strînse către un punct situat foarte jos... trecerea din lumea conștiinței unde s-a produs revelația crimei către realitatea concretă unde se va desfășura drama". Sonoritatea „astrală" obținută prin volutele a trei grupe paralele de instrumente, celestă și glockenspiel, într-o mișcare circulară de reveniri a efectelor devine din ce în ce mai precisă, pentru a ajunge în sfîrșit la concretizarea unui motiv ce slujește în Scena 2-a ca refren pentru prezențele tematice noi care se expun.

Intensitatea dramatică a acestui grup secundar tematic este dată de opoziția unor idei pregnante (de fapt opoziția Hamlet-Claudius) reprezentînd neliniștea Regelui, pe de o parte,

și lupta lui Hamlet împotriva sa, indirect destrămarea iubirii pentru Ofelia, instrument nevinovat al urzelilor

(un prim vehement act de desprindere de trecutul eroului, realizat prin dramatizarea aceleiași teme din *Preludiu* — tema hamletiană). Pornind de la această tensiune, al doilea *Interludiu* încheie expunerea motivelor principale, prin obsesia ideii de răzbunare, tălmăcită muzical în acumularea dinamică a unei *Passacaglii* (tema, variantă din tema Preludiului).

Rostul ei nu este doar de concluzionare, ci și de pregătire a trecerii către *Dezvoltare* (iar dramatic, către verificarea, prin reconstituire, a celor bănuite de Hamlet).

Passacaglia nu se întrerupe, ea se „topește" în ambianța scenei următoare (procedeul legării prin suprapunerea sfîrșitului cu începutul secțiunii următoare, deci al aliajului de atmosferă, făcînd imposibilă și de nedorit întreruperea acțiunii muzicale propriu-zise, este caracteristic pentru asamblarea întregii opere) prima scenă de amploare vocal-simfonică a operei. Paralel cu desfășurarea piesei — desfășurare în care se simt prezente, cu rost expresiv, trăsături de manifestare sentimentală proprii verismului — eroii tragediei comentează acțiunea urmărită, reacționează divers, în timp ce restul asistenței — curtea — punctează sonor, cu exclamații, momentele tragice. Dezvoltînd în această scenă materialul muzical, expresiv și teatral anterior, compozitorul supune prelucrării motivice nu numai elementele cunoscute — crima, bănuiala lui Hamlet, culpabilitatea ascunsă a lui Claudius, viclenia lui Polonius, naivitatea Ofeliei — ci îmbogățește relațiile prin planurile paralele ficțiune-realitate din cadrul scenei, avînd de fapt același înțeles dramatic. Diversitatea aceasta sonoră, teatrală, psihologică, tinde însă treptat către strîngerea reacțiilor într-un focar unic. În final, scena se încheie fastuos, cu splendoarea dureroasă a revelației, simbolic redată printr-o apoteoză coral-orchestrală a cuvîntului „Lumină"!. Valuri tălăzuiesc amenințătoare, prea plinul zbuciumului are nevoie de această oprire pentru a da întreaga perspectivă celor întîmplate.

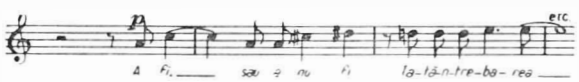
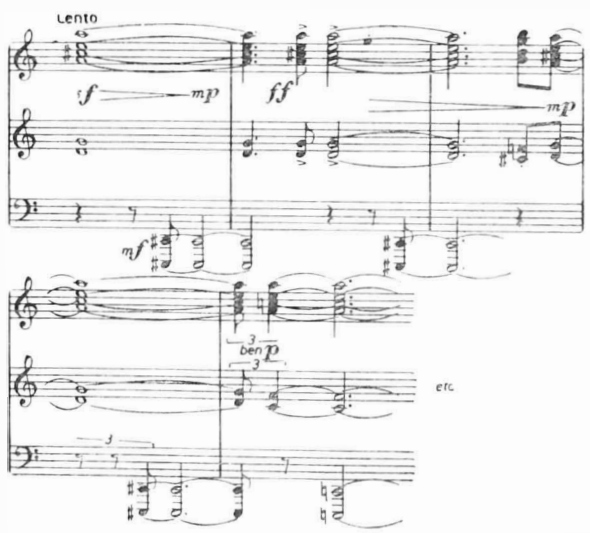
Repriza propriu-zisă a întregii părți despre care vorbeam este un mare *Interludiu*, ce însoțește o sumară pantomimă, readucînd prin-

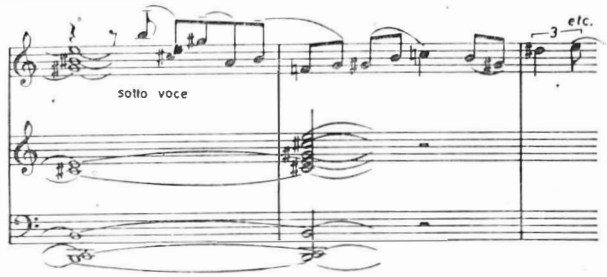
https://biblioteca-digitala.ro

cipalele personaje (cu o singură mutație, înlocuirea Regelui prin Regină, pentru a întări sensurile apariției simbolice a Spectrului, de astă dată reprezentat numai de acorduri masive de orgă). Moment de dramatică încleștare („Hamlet *știe*, dar o dată cu această lumină a conștiinței el este anihilat ca ființă activă. Va fi de-acum, ca toți ceilalți, o jucărie în mîinile destinului" spune compozitorul), acest *Interludiu* se încheie cu o *Fugă*. Este poate cel mai surprinzător moment compozițional, prin perfecta reușită a construcției polifonice a unei secvențe bazate pe sonoritățile percuției, în evoluții timbrale paralele, și îmbogățită de desfășurarea concomitentă a unei inregistrări pe bandă. Aceasta, adiacentă fugii, este alcătuită din expunerea aleatorică, progresiv accelerată, a elementului serial reprezentînd apariția ulterioară a Ofeliei (un grup de opt instrumente de coarde), întreruptă de flashuri sonore ale orgii (cu aceleași componente seriale) ce sfîșie întunericul. Un fel de „mașină infernală" care își etalează forța de a modifica existențele, după rigori legice străine umanului, această *Fugă* se clădește pe aceeași tematică hamletiană (din *Preludiu*), acum în dimensiuni sonore simbolice, pregnante.

Maxima încleștare, culminația semnificativă a acestei secvențe, cerea bineînțeles apelarea la alte procedee pentru continuitatea firească a desfășurării muzicale. Pascal Bentoiu deschide Scena 5-a cu o sonoritate rarefiată, în care tragismul nebuniei Ofeliei aparține unor alte zone expresive. Cele două scene ale Ofeliei (5 și 7), structurate serial, se deosebesc net prin complexitatea reperelor (în care sînt antrenate și celelalte personaje) sugerate de seria expusă la intrarea eroinei.

Însăși scriitura vocală devine aici determinantă, definind personajul în cîteva ipostaze caracteristice. Pe de o parte, unda lirică străbătută de tristețe, pe care o bănuiam încă din Scena a 2-a (Ofelia-Hamlet) acum evocînd moartea lui Polonius.

Pe de altă parte, eliberarea de rigorile echilibrului uman, în structura serială și imaterialul vocalizelor, schițînd contururi de mare delicatețe, cu acel fin parfum de melancolie ce o apropie pe Ofelia de Lucia sau Melisanda.

Tensiunea dramatică este însă fondul pe care se plasează prezența diafană a fetei. În secțiunea mediană a acestei părți, apariția lui Laertes — marcată de pregnanța ritmică a unor accente simetrice, sugerînd marșul soldatului, dialogul său cu regele, dinamizează acțiunea, revenirea Ofeliei devenind un contrast puternic prin însăși confruntarea a două lumi între care este imposibilă comunicarea. Această deosebire se continuă prin sunetele înghețate ale corului — vocalize pe seria Ofeliei — însoțind-o pe fată în paralel cu sfîrșitul dialogului Rege-Laertes, în care defăimarea lui Hamlet este urmată de urzeala vicleniei ce-i va curma viața. Reținem, din desfășurarea acestor trei scene, cumularea de procedee componistice, pe planul scriiturii seriale care are și valoare simbolică — pentru Ofelia și iradiația personajului față de cei care asistă la nebunia ei — și pe planul descrierii sonore cu caracteristici leitmotivice în prezența lui Laertes. În același timp, varietatea de soluții vocale tinde spre maximum de tensionare a efectelor posibile în cînt. Este o tensionare treptată, care la sfîrșitul ciclului acestor trei scene ajunge la o netă opoziție. Vocalizele sopranei, în ambianța vocalizelor vocilor corului desfac componentele seriei într-un fir de evidentă melodizare improvizatorică; la

https://biblioteca-digitala.ro

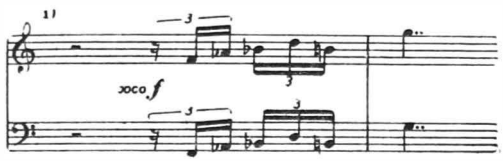
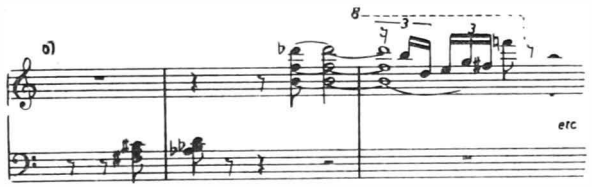
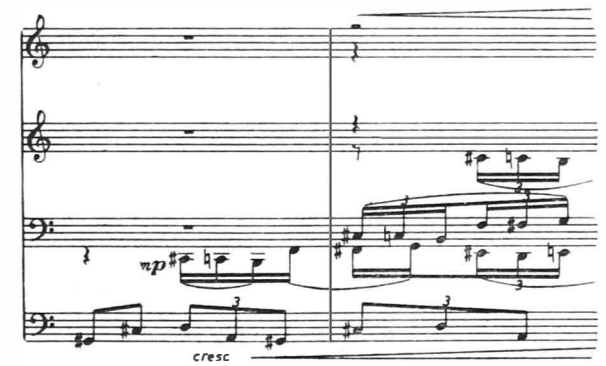
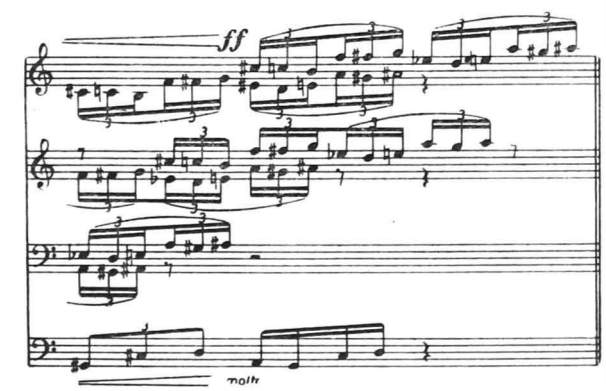
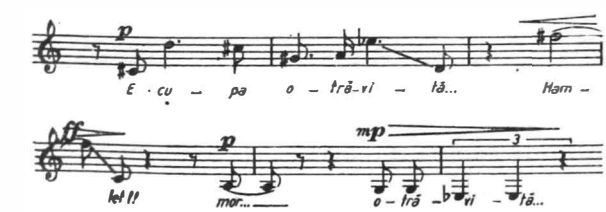
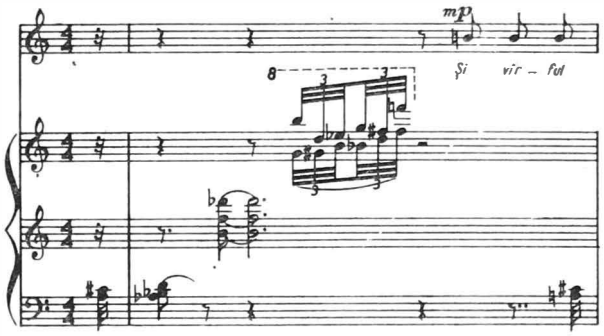
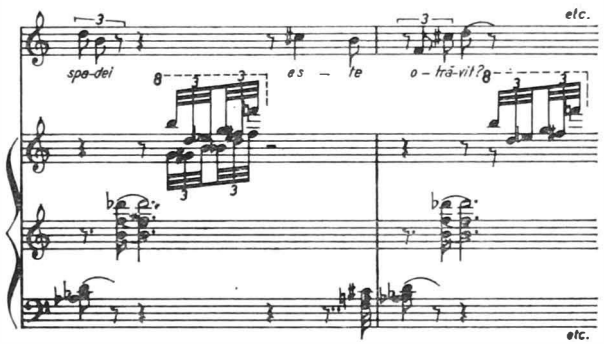
punctul simetric opus, dialogul dintre cei doi se încheie cu trecerea de la recitativ la declamație și apoi la vorbire cadențată, în nuanțe minime cu efect de tremolo al percuției. În primul caz, cuvîntul cedează în fața imaginii sonore ce trăiește independent, în cel de al doilea, muzica se estompează, lasă ritmicii rostirii primordialitatea expresiei. Este sintetizată, am spune, însăși relația conflictuală între componentele definitorii ale limbajului operei (teatru sau muzică, teatru cu muzică, muzică dramatică...). Planul de răzbunare este însoțit de ecouri ale *Fugii*, de alte motive din sfera hamletiană inițială, parcă avertismente ale „fatumului" înaintea deznodămîntului.

Poate cea mai dificilă secvență a tragediei lui Shakespeare, celebrul *Monolog* al lui Hamlet, reprezintă, în sine, concepția compozitorului asupra întregei construcții a operei. Pascal Bentoiu optează, tocmai aici, după atîtea elemente ce s-au suprapus ideilor inițiale ale dramei, pentru maximum de discreție muzicală în tălmăcirea textului, lăsat astfel să comunice în primul rînd prin cuvînt cu ascultătorul. Planul ideilor, sensibilizate prin modul exprimării în cînt, rămîne însă principal, organizînd întreaga desfășurare a imaginilor, accentuînd vădit ambianța meditativă, de improvizație. Reținem, pentru spațiul muzical în care trăiește cuvîntul, aceeași linie melodică sinuoasă, cu intervale ce tind să se deschidă, să înalțe cîntul,

la care se adaugă comentariul orchestral. Acest comentariu particularizează două imagini distincte, de mare sobrietate. Prima, care deschide *Monologul* cu o aluzie funebră (aluzie ce revine la încheierea scenei Hamlet-Osrick) —

și a doua, un mers liric variațional al coardelor, cu salturi în legato și ritm calm de optimi, care are funcția de a crea mediul sonor pentru frazele recitativului *arioso* cîntat de Hamlet. Am spune că este într-un fel sugerarea simbolului liniștii de pe alte tărîmuri (ceea ce îndreptățește readucerea desenului și în acompaniamentul orchestral a coralului din finalul operei)



Intervenind imediat după Monolog, Scena a 9-a este vădit contrastantă prin caracterul dialogului — persiflare din partea lui Hamlet, inconștientă caricatură în personajul Osrick — și prin conturul mai net al melodicii. Reluarea variată a motivului intrării lui Osrick ne apropie de o formă de *Scherzo*, închegat prin toate reluările tematice (numai întrebările lui Hamlet — aici un *Trio* al Scherzo-ului — contrastează ca atmosferă). Dubla semnificație a scenei rezultă din deosebirea între aspectul exterior, de conversație de curte, și neliniștea cuvintelor lui Hamlet, mai ales accentuate în încheierea scenei (un recitativ de mare sobrietate, expresiv și, nu întîmplător, romantic). Scena a fost denumită de compozitor „invitația la moarte", fapt evident pentru cel care a urmărit mersul dramei; dualitatea meditație — conflict prezentată la începutul operei, se impune mai pregnant acum, cînd Monologul asupra vieții și morții se învecinează cu pregătirea răzbunării lui Laertes.

Finalul operei reunește toate firele jocului destinului („Se va-ntîmpla ce-i scris! Sînt gata." rostise Hamlet în scena precedentă). Pentru a grada succesiunea secvențelor, compozitorul reia treptat motivica tuturor personajelor ce se confruntă. Motivul hamletian din *Preludiu*, motivul lui Laertes, în pretinsa împăcare mijlocită de Rege; apoi cadrul luptei, o aparentă întrecere, este lărgit ca importanță dramatică prin semnificația replicilor ce îl compun — mai ales cele ale Regelui — și dimensiunile date de semnalele de festivitate în care pulsează amenințător, accente sumbre. De abia spre sfîrșit motivul vicleniei — același cu motivul otrăvirii și al morții — se impune atenției, cu o insistență mult mai puternică decît pe parcursul operei, unde prezența sa era discretă, neostentativă. Iată, cum evoluează acest motiv — derivat din materialul temei Preludiului — în momentele cheie, legate de moartea eroilor prin otrăvire. Apare prima dată în mărturisirea Spectrului („...groaznicul omor!") —

https://biblioteca-digitala.ro

revine inversat, în piesa jucată de actori, marcînd desfășurarea actelor criminale ale lui Lucianus — mimul care povestește otrăvirea regelui din piesă

la sfîrșitul complotului dintre Regele Claudius și Laertes, după șoaptele recitate pe ecouri din fugă, motivul se prezintă într-o creștere prin acumulare de voci instrumentale încheind întrevederea

lărgit pe două octave, păstrînd linia arpegiului, descendent însă, alcătuiește ultima frază a Reginei, după otrăvirea ei.

devine în scena morții lui Claudius materialul expresiv al întregii scene, amplificare dramatică și rezolvare totodată a lanțului de crime, oprit de spada lui Hamlet care curmă viața Regelui

Întreg acest șir de transformări nu este supus unor funcționalități leitmotivice rigide, ci mai degrabă alcătuiesc treptat climatul sonor al uneia din temele tragediei.

În fine, secvențele ultimului tablou — sau a ultimei scene — sînt despărțite de momente orchestrale corespunzînd luptei propriu-zise, în trei etape din ce în ce mai tensionate (dinamizarea acțiunii prin pulsul egal al optimilor sau triolelor amintește de asemenea, în orchestră, povestirea Spectrului, însoțind aceeași narațiune ritmică despre moarte). Penultima secvență, moartea Reginei, rememorează pe de altă parte elementele Monologului lui Hamlet (rememorare variată, cu inversarea liniei și intervalică asemănătoare „reconstituirii" din piesa jucată anterior). Fascicolul tematic continuă să-și strîngă simbolica în jurul conflictului principal, ecouri din prima scenă revin : motivul despărțirii, apare în două ipostaze — exclamația „Trădare !" a lui Hamlet, apoi chiar cuvîntul „adio", însoțit de notele principale ale temei hamletiene din *Preludiu,* în orchestră. Ultimele cuvinte ale lui Hamlet („Eu plec...") ca și melodica orchestrei, își au de asemenea substratul în momente anterioare (în *Monolog*). Pînă aici intervențiile corului, de-a lungul ultimei scene fuseseră, ca și în secvența reprezentației teatrale, de comentator al acțiunii, punctînd culminațiile. După consumarea tragediei, compozitorul îl solicită pentru finalizarea întregii desfășurări, amplificîndu-i tocmai acest rol.

https://biblioteca-digitala.ro

Sub forma unui madrigal polifonic — în prima parte —, apoi sub cea a rostirii pe coloană armonică a versurilor, el încheie în sonorități calme, distanțînd în timp, pentru prima dată, tragedia. Este o distanțare pe care orchestra o subliniază, păstrînd în acordurile ei ecoul unui marș funebru ce se pierde treptat în zările calme ale meditației, în simplitatea începutului acestei povestiri, așa cum o sugerase *Preludiul*.

Dacă spuneam că este într-adevăr dificilă transpunerea unora dintre momentele acestei tragedii celebre, ascultarea ei contrazice această idee. Pascal Bentoiu, adoptînd o atitudine de asimilare personală a tradiției operei, alege drumul exprimării directe, fără o exagerare a simbolicii sau o complicare a țesăturii, rămînînd fidel tocmai sensurilor originare shakespeareene. Prin aceasta, se îndepărtează de posibila deformare a ideilor și își deschide drum spre o înțelegere fără oprelișți din partea spectatorului. După atîtea interpretări ale tragediei *Hamlet*, ar fi părut imposibilă o reluare a ei tocmai în genul atît de controversat al operei. Să fi fost tocmai aceasta stimulul care a determinat compozitorul în alegerea subiectului? Probabil, dar cu un corectiv. Nu lasă impresia — poate nici nu este cazul — că a urmărit doar învingerea unor imense probleme filozofice și literare. Pascal Bentoiu crede în acest Hamlet și convinge prin totala legătură cu personajul principal. De altfel, în conturarea lui, ca centru al ideilor întregii tragedii, plasează maximum de elemente expresive. Pentru celelalte personaje, nuanțările sînt tocmai în relația cu Hamlet, fie lirice, fie de încleștare a urii. Însoțit astfel, Hamlet devine erou de baladă, armonios pînă și în izbucnirile sale, romantic dincolo de morbideţea personajelor romantice, contemporan ca sensibilitate cu generațiile secolului XX. Dimensiunea aceasta — căci se poate vorbi de o nouă dimensiune a sa, imaginată de Pascal Bentoiu — proiectează în infinit marea semnificație a valorilor umane. Iar muzica, concepută ca o unitate, ca o lume a eroului, slujește acestei personalități legendare, o împlinește în spațiul sensibilității.

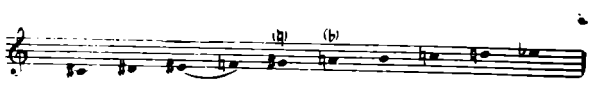
Căutînd această împlinire, Pascal Bentoiu se arată consecvent în evocarea *Luceafărului* eminescian, gîndită în tinerețe. Acum, sensul tragic se adaugă viziunii largi asupra lumii, ca o componentă firească a vieții. Astfel privită, opera *Hamlet* se impune ca o mare lucrare de maturitate, semn al drumului consecvent către universalitate a școlii românești. Contemporaneitate a limbajului, pondere a inovației în funcție de adevărul artistic, muzica lui Pascal Bentoiu se plasează pe traiectoria mare a genului operei, depășind experimentul, dovedind că se pot spune încă multe prin intermediul acestei fascinante contopiri a poeziei, tragediei, literaturii și teatrului cu muzica. Sînt sensuri și orizonturi ce nu se relevă decît prin înțelegerea afectivă a lucrării, prin pătrunderea în viața particulară a fiecărei reacții. Analiza în sine nu poate satisface, așa cum o poate face spectacolul. Nu numai cel concretizat scenic, supus întotdeauna unor întîmplări și convenții mai greu de acceptat, ci în cel al imaginației, al meditației față în față cu muzica. În această confruntare, lumea bogată a operei *Hamlet* se descoperă cu forță și austeritate, intensitate a sentimentului, cu deplin drept de a fi comparată cu cea a marilor partituri lirice ale secolului nostru.

Balada „Miorița" de Emil Lerescu

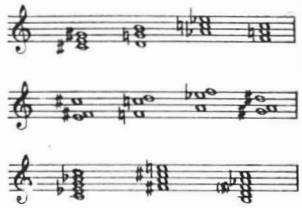
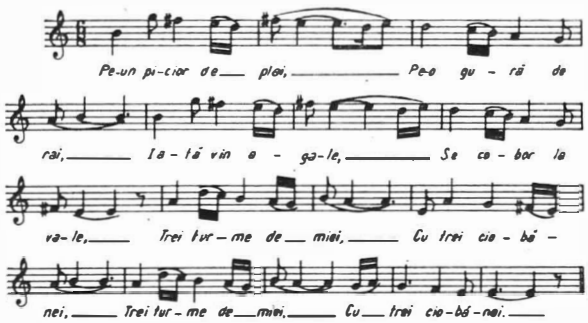
de Anton DOGARU

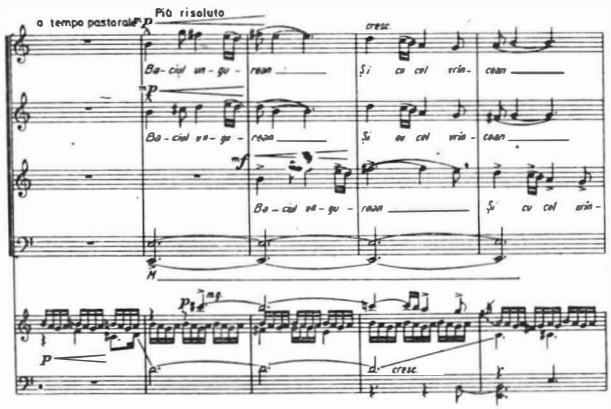
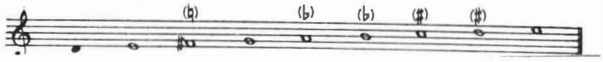
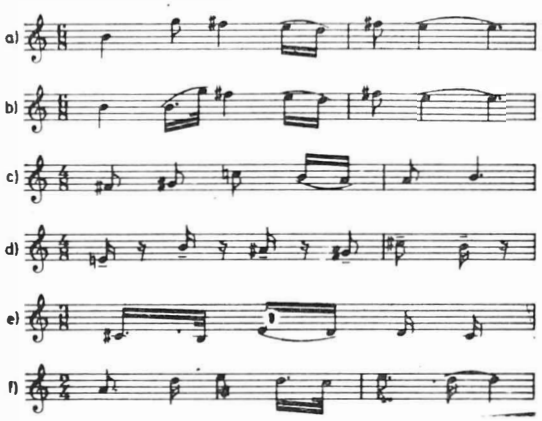
Compozitorul Emil Lerescu abordează în creația sa genuri muzicale diferite: muzică corală, lied, operă. În creația sa întîlnim cicluri de coruri, poeme corale, lieduri, într-o alcătuire sensibilă și cu particulară aplicație. În opera *Ecaterina Teodoroiu*, montată pe scena Operei române, compozitorul tratează un subiect inspirat din trecutul de luptă al poporului nostru pentru dreptate și libertate națională.

Balada *Miorița*, scrisă în 1966 și tipărită anul trecut de către Editura muzicală, se remarcă prin confesiunea sinceră, lipsită de retorism. Lucrarea debutează cu un preambul, de fapt un semnal pianistic care compune și recompune diferite evenimente melodice, în modurile eolic și frigic cu centrul pe *mi*. Armonia se sprijină pe segmentarea sau proiectarea grupată a elementelor alcătuitoare ale modului:



Întîlnim trisonuri și acorduri complexe, înlănțuite sau suprapuse, tratate într-o manieră vizibil diatonică

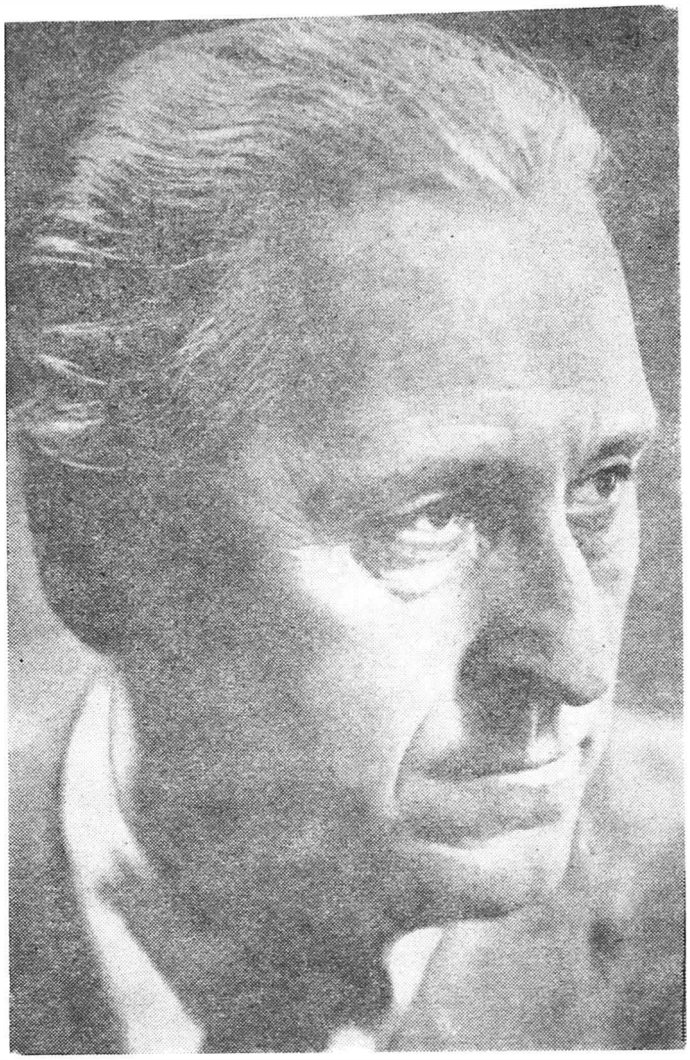
https://biblioteca-digitala.ro

ce își are originea în tonusul conținut în ideea muzicală principală a lucrării — un citat dobrogean :

Pe-un pi-cior de plai, Pe-o gu-ră de
rai, Ia-tă vin e-ga-le, Se co-bor la
va-le, Trei tur-me de mîei, Cu trei cio-bă-
nei, Trei tur-me de mîei, Cu trei cio-bă-nei.

În travaliul componistic remarcăm isoane, pedale, mers paralel, linii melodice cu mers ostinat și traecte ce sînt însoțite frecvent de intenții polifonice de alură eterofonică :

În cadrul modal al lucrării, labilitatea treptelor și tronsoanelor modale extrase din citatul dobrogean amintit conduc printr-o continuă metamorfozare, într-o zonă aproape atonală. Astfel, eolianul inițial se îmbogățește pe parcurs cu aproape toate treptele mobile :

Continua îmbogățire a materialului expus anterior constituie o frecvență a creației lui Emil Lerescu. În balada de față motivul inițial este expus, pe parcursul lucrării, în următoarele ipostaze — diferențiate ritmico-melodic :

Sînt de menționat efectele de ornamentică din partida pianului și țesătura celor doi soliști — baciul moldovean și miorița — printr-o mobilitate cromatic-diatonică de natură bartokiană, precum și prin incidența unor secunde cromatice cu efect dramatic. Întreaga construcție muzicală degajă un filon dramatic cu care compozitorul ne-a demonstrat — în lucrările anterioare — că are certe afinități.

Finalul piesei — o repriză la un ton mai jos față de centrul inițial, împrăștie elementele melodice din citat prin augmentări ritmico-metrice și contratimpi întinși.

Semnalul pianistic de la început — registrat acum în grav, încheie într-o atmosferă poetică această baladă a Mioriței, poezie a existenței umane.

https://biblioteca-digitala.ro



MEMENTO

Theodor Rogalski

de Liviu **GLODEANU**

Estompînd detaliile, decantînd semnificațiile, două decenii de la moartea unui artist pot fixa o prezență pentru totdeauna în istoria unei culturi sau, tot atît de bine, pot așterne o indiferentă uitare. Mai tîrziu oamenii nu au timp de reconsiderări, de restabilirea unor adevăruri și orice efort de reintegrare a unor valori într-un circuit cultural viabil rămîne artificial.

În acești douăzeci de ani ce s-au scurs de la moartea lui Theodor Rogalski, i-am urmărit muzica cu un interes constant și cu certitudinea, verificată chiar printr-un examen mai exigent, asupra perenității creației sale.

O succintă trecere în revistă a biografiei cred că ar releva, dat fiind complexitatea muzicianului, posesor al unei instrucții remarcabile, animator ilustru al vieții muzicale românești, multe din aspectele creației sale simfonice.

Născut la 11 aprilie 1901, în București, Rogalski și-a început studiile de specialitate la *Conservatorul de muzică și declamațiune*, existent pe acea vreme în capitală. Aici a primit îndrumările necesare primilor pași în munca de creație, luînd lecții de armonie, contrapunct și compoziție de la Alfonso Castaldi și lecții de compoziție de la Dimitrie Cuclin.

Absolvind *Conservatorul* în anul 1920, Rogalski pleacă pentru perfecționare la Leipzig, unde studiază pianul cu Wünsche și compoziția și dirijatul cu Karg Elent. Dornic să cunoască arta unuia dintre cele mai importante centre muzicale, Rogalski pleacă la Paris. Faima *Scholei Cantorum*, cu renumiții ei profesori, îl determină să-i urmeze cursurile, unde are prilejul să fie îndrumat de Vincent d'Indy la compoziție și dirijat, iar de Maurice Ravel la orchestrație.

Reîntors în țară, pianistul excelent, dirijorul și compozitorul Theodor Rogalski ocupă doar un modest post de pianist-corepetitor la Opera din București.

În anul 1935 are un aport substanțial în alcătuirea Orchestrei Radiodifuziunii, fiind numit prim dirijor și apoi director. Dirijor al orchestrei Sfatului Popular al Capitalei și apoi al Filarmonicii „George Enescu" unde și-a încheiat activitatea, Rogalski a desfășurat o intensă muncă pentru perfecționarea acestor ansambluri.

S-a stins din viață în anul 1954.

Există compozitori pe care istoria muzicii, dar mai cu seamă viața de concerte, îi menține în actualitate doar printr-o lucrare sau două, bine-nțeles de remarcabilă desăvîrșire artistică: Paul Dukas *(Ucenicul vrăjitor)*, Chausson *(Poem)*, Elgar *(Serenada pentru coarde)*, etc., fie pentru că alte lucrări n-au rezistat timpului, fie datorită creației restrînse a acestora. Există, de asemenea, alături de covîrșitoarele genii plenare, compozitori cu o sferă redusă de manifestare, exprimîndu-se în zone expresive restrînse, abordînd mai puțin „probleme vitale", sondînd straturi superficiale ale emoționalului, vizînd frumuseți descătușate.

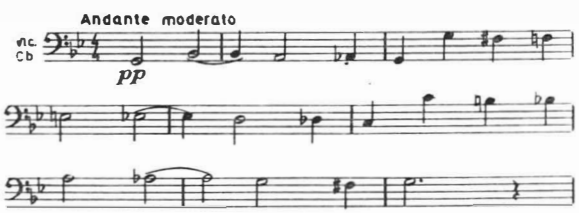
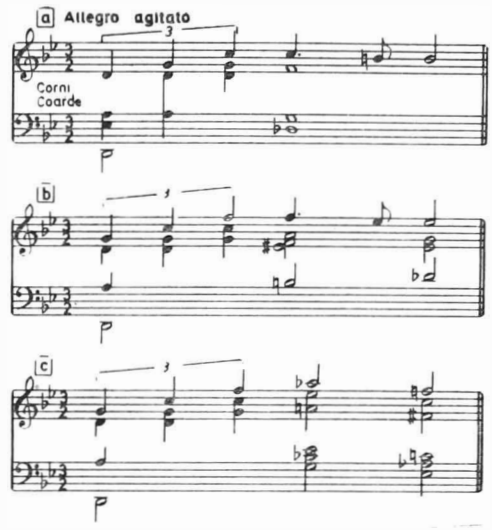
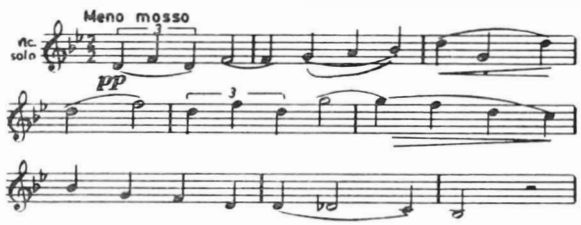
Inclinați adeseori a solicita muzicii profunzime de idei, problematică elevată sau măcar pasiuni puternice, cutremurătoare, trecem cu ușurință pe lîngă o mare artă a cărei frumusețe subzistă aparentei gratuități decorative. Departe de a conține înalte mesaje, o mică sonată de Scarlatti ne cucerește prin savoarea inedită, muzica lui Couperin poate prin eleganță, o serenadă de Mozart prin cursivitatea degajată a unor succesiuni de mare inventivitate, un preludiu de Debussy prin rafinate corelații melodico-coloristice.

Oare cum, pe această linie, a unei arte a rafinamentelor, Rogalski își făurește o lume sensibilă, a cărei amplitudine expresivă se înscrie, cu prea multă modestie, în limitele prelucră-

https://biblioteca-digitala.ro

rilor de folclor. Mai puțin înclinat spre frămîntări dramatice, Rogalski se realizează prin abordarea unei muzici expozitive, miniaturale sau ilustrative. Fără să devină minoră, muzica sa posedă alte caracteristici care o ridică la o înaltă expresie: armoniile pastelate, înlănțuite cu deosebit rafinament poetic, o pronunțată sugestivitate a caracterelor. Marele cuvînt îl spune însă în domeniul orchestrației. El însuși profesor de orchestrație, întreaga viață s-a ocupat de acest domeniu. Adînc cunoscător al tratatelor de Korsakov, Berlioz, Richard Strauss, elev al maestrului în această artă Maurice Ravel, Rogalski însuși intenționa să alcătuiască un tratat de orchestrație. Moartea timpurie i-a răpit posibilitatea de a lăsa posterității o lucrare ce desigur ar fi spus un cuvînt nou.

Piesa pentru orchestră sau *Allegro simfonic,* compusă în anul 1923, distinsă cu Premiul II de compoziție *„George Enescu“,* este prima lucrare orchestrală a lui Theodor Rogalski. Cîteva lucrări de mici dimensiuni, o *Suită pentru pian* (1919), o *Sonată pentru pian* (1920) și o *Suită pentru vioară și pian* (1922), fiind singurele create mai înainte, remarcate și ele în viața muzicală și chiar distinse cu mențiuni în cadrul aceluiași concurs de compoziție *„George Enescu“.*

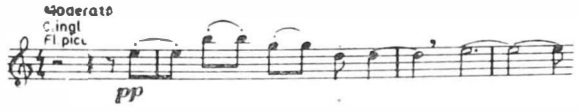
Piesa pentru orchestră este definitorie pentru deslușirea cunoștințelor tehnice acumulate de compozitor, pentru orientarea gustului muzical al acestui tînăr de 18 ani. Este remarcabilă construcția piesei, într-o unică arcuire arhitecturală, bine echilibrată, sobră, de mare suflu și organic generată de o temă conducătoare :

Introducerea lentă prezintă o lume intonațională abundent cromatică, de evidentă filiație wagneriană sub raport melodic, dar originală prin modul de evitare tocmai a raporturilor armonice, ea dezvoltîndu-se eminamente polifonic. Chiar și acolo unde pregnante nuclee armonice, în prezentarea motivelor primei teme a *Allegro-ului* propriu-zis, doar unele contururi amintesc de sfera de influență Weber-Wagner, pentrucă armonia vizează suprapuneri de cvarte, rezolvări disonantice sugerate și nu reale, plasarea funcțional-armonică a discursului muzical într-o atmosferă mai mult modală decît tonală. Îndeosebi, tema secundă a acestei forme de sonată, părăsește orice asocieri cu un limbaj de filiație romantic-germană, pentru a se plasa într-o zonă de melodicitate modală, de sugestivitate coloristică de tipul celor ale lui Rimski-Korsakov sau chiar Debussy :

Cu elemente de inspirație eterogenă, Rogalski reușește să închege o muzică unitară, gîndită pe dezvoltări organice, orchestrată în sonorități ample, masive, bine dozate în scopul sublinierii reliefului arhitectonic.

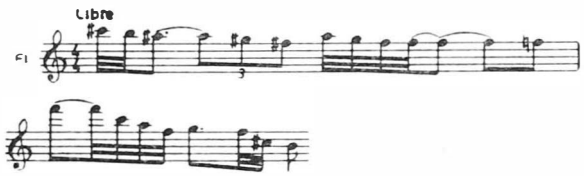
Prima lucrare a compozitorului poate nu dezvăluia aspectele care au devenit cele mai specifice în creația sa ulterioară, ci părea promisiunea unui viitor făuritor de simfonii, un contrapunctist, constructor riguros, creator de mare suflu simfonic.

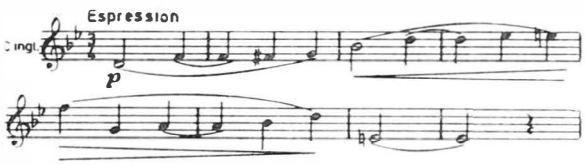
Dar, în același an, 1923, parcă pentru a-și dezvălui și cealaltă latură, a creatorului înzestrat cu simțul coloristic, cu o altă senzualitate a sonorităților, chiar cu un alt mod de vizare a emoției artistice, contemplația și verva, scrie *Fresca antică.*

Pentru compozitor, fabulația mitologică este un element care-i sugerează anumite suprafețe sonore și nu organizează desfășurarea muzicii după eșalonări și echivalențe literare de tipul celor din poemul simfonic. Muzica, în ansamblu doar, conține o atmosferă desprinsă din ideea literară.

De dimensiuni destul de restrînse, *Fresca antică* este concepută într-o formă tripartită de tipul A.B.A. Motivul de bază

https://biblioteca-digitala.ro

care va genera prima secțiune, este expus într-o mică introducere. Pe parcursul lucrării, compozitorul notează în partitură echivalentele unor momente sugestive: „Păstorul și păstorița își ascund dragostea în umbra pădurii", „faunul și nimfa, batjocoritor, vin să-i tulbure". „Cîntul născînd din calmul naturii, unește oamenii și zeii".

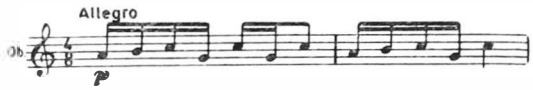
Prima secțiune este alcătuită din revenirile modificate ale motivului de bază, ce se cristalizează în diferite suprafețe diverse, suple, asimetrice, întretăiate de momente de trecere foarte scurte, două-trei acorduri, un sunet prelungit sau pasaje ca cel al flautului:

Acest motiv are de fapt și un rol descriptiv, sugerînd apariția faunului.

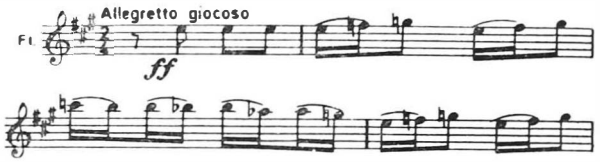
În contrast cu secțiunile extreme, secțiunea centrală aduce o expresie lirică prin tema cornului englez:

Recapitularea secțiunii A prezintă un plus de interes prin învesmîntările orchestrale, cu un colorit mereu variat.

Prin caracterele înfățișate în melodică, prin transparența și supletea mereu proaspătă a orchestrației ca și prin logica de înlănțuire a muzicii, mai puțin generată de un simț al evoluției dinamice cît de eșalonare a motivelor pe criterii de culoare și atmosferă, *Fresca antică* împlinește profilul creator al compozitorului cu aspecte ce se vor permanentiza în creațiile ulterioare.

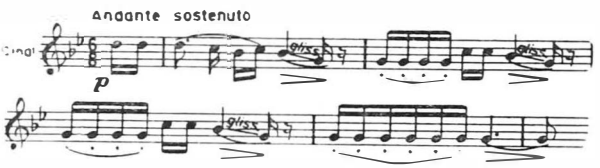
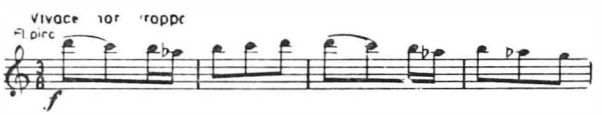
Două dansuri pentru suflători, baterie și pian la 4 mîini datează din 1929. Rogalski abordează aici pentru prima dată citatul folcloric, simțind, ca puțini alții, pregnanța lui ritmică, umorul și potențele latente coloristice, chiar în expuneri neprelucrate armonico-polifonic, neamplificate de dezvoltări motivice.

Celule de jocuri populare, bazate pe obsesia unor ritmuri și mișcări sacadate, continue, creează o feerie jubilantă, în care singurele contraste de culori, aspre, virile, sînt în măsură de a menține interesul și prospețimea desfășurării muzicale.

Atît temele primului dans,

cît și ale celui de al doilea,

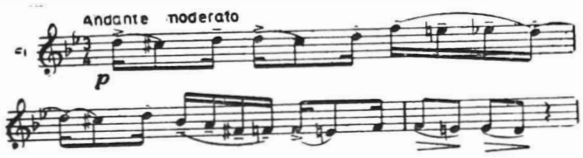
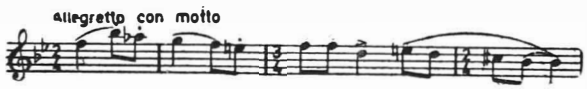


sînt scurte, conținînd celule care se repetă într-o vervă exuberantă, pe fundalul acompaniamentului voit stereotip al pianului, în timbrurile schimbătoare ale suflătorilor, punctați ritmic de o baterie tratată variat, ingenios. Nici un travaliu nu modifică citatul și autenticitatea dansului, parcă în credința de a nu-l altera, deși, din punct de vedere orchestral, lucrarea apare ca un scînteietor exemplu de virtuozitate coloristică.

Două schițe simfonice, compuse trei ani mai tîrziu, în 1929, *„Înmormîntare la Pătrunjel"* și *„Paparudele"*, apar ca o capodoperă a inventivității expresive și timbrale. Deși compozitorul pornește și aici de la motive folclorice, unul de bocet,

și altul de vioi dans de magie,

ele constituie doar punctul de plecare în schițarea unor tablouri de mare originalitate. Subtilități orchestrale în asocierea pizzicatelor de violoncele cu trompete surdinate, glissando la oboi și sunete prelungi în pianissimo la tromboni sau alte cuplări ingenioase, folosirea instrumentelor în registre mai puțin folosite și continua instabilitate a culorilor, gîndite nu pe compartimente ci pe asocieri dintre cele mai neobișnuite, dau lucrării o picturalitate vibrantă. Ritualul înmormîntării de mahala, ca și cel al țigăncilor ce dansează invocînd ploaia, au un grotesc al lor, surprins admirabil de sugestiv, dar dincolo de aceasta, debordînd de fantezie.

https://biblioteca-digitala.ro

Două capricii, scrise în 1932, adoptă și ele o intonaționalitate folclorică, dar nu sub formă de citate ci doar ca o sporadică îngemănare. Primul *Capriciu,* în mișcare lentă, de o inexplicabilă rezonanță meditativ romantică — inexplicabilă în contextul creației compozitorului, atras îndeosebi de mișcări vioaie, exuberante, expresii stenice, de o obiectivizare a imaginilor și cu un pronunțat simț al umorului — aduce accente patetice, pasionale.

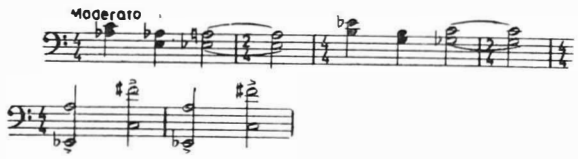
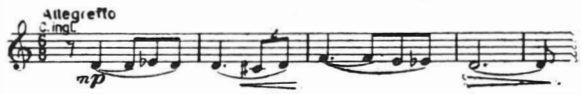
O temă cromatică,

amintind obsesiile descendente ale contururilor tematice din prima lucrare a compozitorului (Ex. 1), se insinuează cu o expresivitate melancolică. Foarte scurt, primul *Capriciu* se topește curînd în mișcarea vioaie a dansului. Tema celui de al doilea,

preia parcă în același mers descendent unele sinuozități ale primei teme, avînd totuși un pronunțat caracter popular.

Capriciile sînt din păcate mai puțin realizate sub raportul unității de stil și al inventivității pe care o manifestase compozitorul în partitura scrisă cu trei ani mai înainte. Însăși tematica și ritmica celui de al doilea *Capriciu,* utilizează un contur și o intervalică devenită mult prea comună în pretenția ei de specificitate românească. De altfel, lucrarea și-a găsit arareori locul în concertele orchestrelor simfonice, probabil compozitorul însuși socotind-o mai puțin reprezentativă.

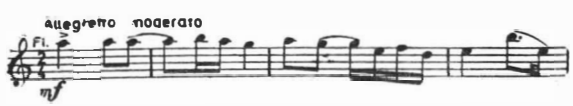
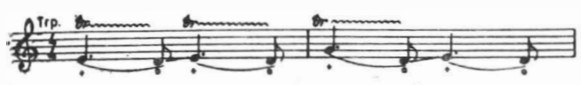
Ani mulți de tăcere se așternîn cronologia creației lui Theodor Rogalski. Cariera de dirijor îl absoarbe excesiv. În 1935, printr-o susținută muncă artistică reușește să alcătuiască orchestra Radiodifuziunii, al cărei director și prim dirijor a fost timp de mai mulți ani. Urmează apoi anii de război și anii unor reorganizări a instituțiilor artistice, în care competența sa de muzician ilustru era intens solicitată.

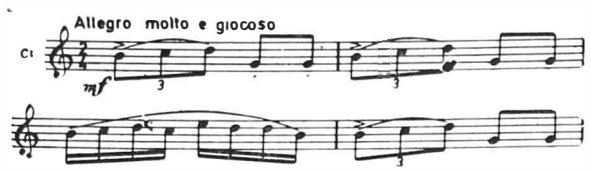
Orchestrează piese pentru pian și lieduri de Schumann și Brahms, Rachmaninov și Mussorgski, Ciprian Porumbescu și Scărlătescu, orchestrează sau dă îndrumări unor compozitori mai puțin experimentați, predă cursuri de orchestrație la *Conservator* și dirijează multe lucrări ale compozitorilor români la toate Filarmonicile nou înființate în întreaga țară.

Trei piese pentru orchestră sau *Muzica mecanică,* datează din 1948. Ca majoritatea lucrărilor lui Theodor Rogalski, aceste piese se manifestă printr-o strălucită gîndire orchestrală, printr-o excelentă distribuire a grupurilor de instrumente pe parcursul evoluției, chiar dacă aici conținutul, substanța muzicală, rămîn elemente secundare, voalate de verva sonoră.

Unicul material melodic al primei piese,

se dispersează în linia arhitecturală, o creștere, o acumulare progresivă de intensitate și mișcare. Piesa a doua, deși utilizează o mișcare mai vie, sonoritățile sînt mai domoale și figurații ale coardelor și flautelor învăluie luxuriant tema din ce în ce mai conturată a cornului :

Construcția înscrie un arc în care elementele de figurație devin mobilul unei culminații centrale, pentru a-și relua spre sfîrșit rolul inițial. Ultima piesă adoptă și ea o mișcare vie dar simplitatea construcției din mișcările anterioare este părăsită pentru a se instaura o succesiune, mai puțin fluentă, de alternări contrastante. Abia spre sfîrșit, motivele se încheagă într-o linie melodică de coerență tematică :

Concepută pentru ilustrarea unor jurnale de film, *Muzica mecanică* își are o independentă viață muzicală, rezultată din eficiența sonoră cu care este creată.

Trei dansuri românești, scrise în 1950—1951, încununează o activitate creatoare nu foarte bogată dar de o remarcabilă prospețime. Un dans din Ardeal,

unul al românilor din munții Pind,

și, în sfîrșit, o horă muntenească,

https://biblioteca-digitala.ro

creează un triptic echilibrat ca mișcare și expresie. Sonorități voluptuoase ori stranii și neauzite timbruri, alcătuiesc un miraj, realizat cu o simplitate ce poate fi apreciată numai la examinarea partiturii.

O parcurgere a întregii creații a lui Theodor Rogalski evidențiază caracteristici ce pot fi urmărite atît sub raport melodic — în predilecția sa pentru teme scurte, constituite dintr-un motiv sau două, reluate apoi într-o continuă și halucinantă vervă — cît și sub raport armonic și contrapunctic. Fără a se complica în travaliuri polifonice dense — improprii poate păstrării acelei vioiciuni stenice a dansului popular — subtile imitații, îngînări, ecouri, melodii și ritmuri complementare, întregesc liniaritatea primului plan. Armonii pastelate, dure, fără agresivitate, izvorăsc din firescul melodic. Ritmica pregnantă, corelată în economia arhitectonică, precum și orchestrația excelentă constituie atributele celor mai realizate lucrări ale sale.

Cele *Trei dansuri românești* (ultima sa creație) și cele *Două schițe simfonice (Înmormîntare la Pătrunjel* și *Paparudele)* se situează, fără îndoială, printre principalele lucrări ale lui Theodor Rogalski, prezente de altfel intens în viața de concerte, dar acestora li s-ar putea alătura *Fresca antică* și *Dansurile românești pentru suflători, baterie și pian la patru mîini* ca realizări meritorii, de permanentă viabilitate, întregind profilul unui creator original pe care istoria muzicii românești îl cinstește.

Muzicieni distinşi cu premii ale Academiei Republicii Socialiste România pe anii 1969, 1970, 1971 şi 1972

1969

PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — Oratoriul Miorița. **Autor : Sigismund Toduță.**

1970

PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — Jocuri pentru orchestră **(I) — lucrare simfonică. Autor : Corneliu Dan Georgescu.**
PREMIUL „CIPRIAN PORUMBESCU“ — **a)** Muzicieni români **Lexicon. Autor : Viorel Cosma ; b) Lucrarea :** Muzica românească contemporană. **Autor : Doru Popovici.**

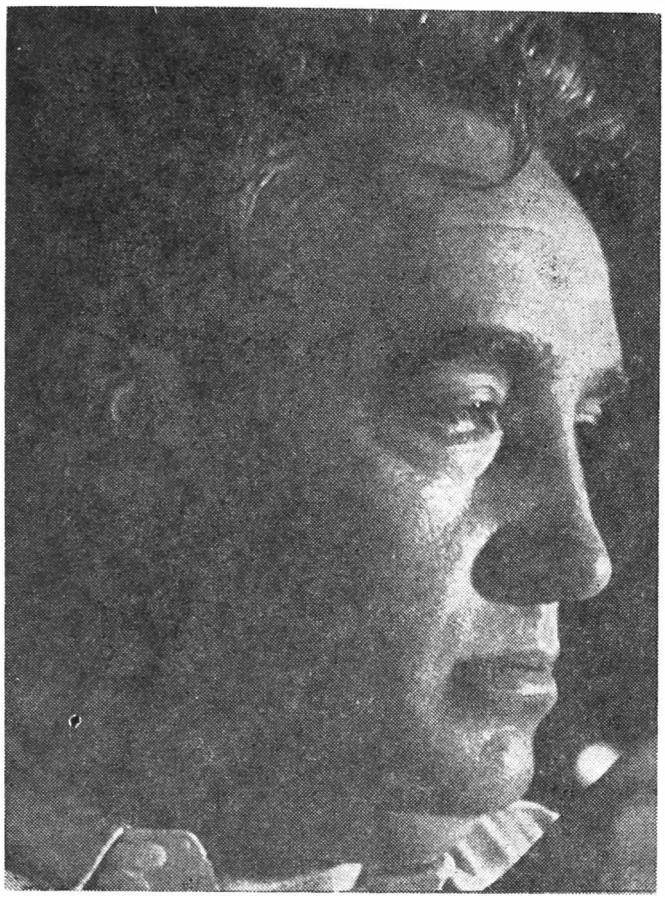
1971

PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — Opera Hamlet **(primă audiție la filarmonica George Enescu). Autor : Pascal Bentoiu.**
PREMIUL „CIPRIAN PORUMBESCU“ — Melodica palestriniană. **Autor: Liviu Comes.**

1972

PREMIUL „GEORGE ENESCU“ — Cantata Chipul păcii. **Autor : Aurel Stroe.**

https://biblioteca-digitala.ro



Constantin Silvestri

de Mircea CRISTESCU

Silvestri. Un nume puțin comun, parcă predestinat originalității. A trecut ca un meteor, arzînd cu intensitate pentru fiecare clipă de muzică pe care a dăruit-o.

Și totuși, la numai 5 ani de la o moarte mult prematură, cîți oare dintre cei care l-au cunoscut privesc esența artei sale interpretative în adevărata sa lumină? Aceasta ca să nu mai vorbesc de regretul pe care-l am față de o întreagă generație actuală de a nu fi avut parte de a trăi clipele memorabile create de el sub cupola Ateneului.

Nu este vorba aici doar de arta unui mare maestru, nici numai de dăruirea înflăcărată pentru momentul de creație interpretativă, ci de întreaga sa luptă pentru a-și impune concepția, un nou crez artistic, contemporan, servindu-se de o nouă tehnică de orchestră, necesară realizării acestei concepții.

Ce era această nouă tehnică de orchestră, de fapt? Claritatea limbajului, transparența sonoră, reliefarea timbrelor instrumentale și a planurilor sonore, precizia ritmică, toate acestea au existat în preocuparea marilor interpreți ai baghetei și pînă acum. Însă ceea ce a evoluat a fost controlul „la rece" al tuturor acestor surse sonore. Fatal, orice interpret și mai ales un dirijor are un anumit subiectivism în procesul interpretativ — de creație. Urechea prefera, în anumite momente, să flateze anumite mici detalii tehnice, fiind dominată de elementul afectiv-emoțional al realizării interpretării. Ceea ce cea mai obiectivă „ureche", microfonul, nu permite. Și de aci, teoria lui Silvestri asupra evoluției tehnice orchestrale: evoluția tehnică a imprimărilor a fost determinantă.

Cu cît sursa sonoră a imprimărilor a evoluat în claritate și calitate, cu atît mai mult interpretul a fost nevoit să fie mai exigent în claritatea execuției, fiind obligat să aplice procedee tehnice nescrise în partitură (respirații, accente pe valori mici pentru reliefarea acestora, atacuri de sunet etc.). Pentru a executa un accent ritmic, de precizie, nu este necesară decît infima respirație între cele două note, pentru un singur instrument. Dar această respirație se amplifică dacă este vorba de un cvartet. Proporțional, trebuie mărită dacă este vorba de o orchestră de 80 de instrumentiști.

De aci rezistența anumitor instrumentiști, neobișnuiți cu efortul de a cînta altfel pînă atunci, aducînd argumente empirice ca: „Noi am cîntat această simfonie cu mari dirijori ca... și nu ne-au cerut astfel." Era fatal să existe o asemenea rezistență, deoarece fiecare instrumentist nu putea avea o privire de ansamblu, fiind preocupat de partea lui, separată (așa cum există o bună parte din acești instrumentiști care nu sînt preocupați numai de instrumentul lor) și trebuind să se preocupe și de ascultarea unor discuri sau de înregistrarea propriilor concerte pentru a-i da dreptate și a accepta această nouă cale de tehnicitate.

Căci pentru Silvestri însuși, această nouă tehnică de orchestră pe care dorea s-o impună a fost rezultatul a nenumărate studii pe discuri pe care le studia pînă la uzura lor completă, pentru a descoperi toate amănuntele, sintetizîndu-le apoi la aplicarea lor. De altfel, după mai mult de un sfert de veac de cînd l-am cunoscut pe Silvestri, urmărindu-l îndeaproape în plină elaborare a principiilor sale, atît la Filarmonica din București cît și la Conservator, întîmplarea a făcut să-mi cadă în mînă anul trecut, o revistă elvețiană în care era publicat un mic discurs de mulțumire al lui Arthur Rubinstein cu ocazia primirii Diplomei de onoare a *Premiului Mondial al Discului de* la Montreux, 1973. Iar aceasta reprezintă în esență exact teoria lui Silvestri, Rubinstein spunînd textual „—Datorez gramofonului, (—discului—), faptul de a fi stăpîn pe mine: cu adevărat cel mai bun profesor pe care l-am avut vreodată. El este cel care m-a învățat să lucrez, cel care m-a învățat să redau toate amănuntele în execuție fidelă, așa cum pretinde muzica"...

Nu am dat acest exemplu pentru că aș fi avut nevoie să fiu convins de spusele unui mare interpret al pianului. Personal, am fost convins de această teorie din primul moment. Era un lucru logic, bazat pe principii fizice

https://biblioteca-digitala.ro

acustice. Exemplul lui Rubinstein nu-l evoc decît ca pe o satisfacție tardivă față de atîția care opuneau rezistență față de aceste mijloace de înnoire tehnică pe care Silvestri dorea să le impună. Aceasta îi era strict necesar, tehnica făcînd parte integrantă din procesul de elaborare conceptuală a interpretării; era partea sa de analiză care-i construia drumul spre inspirație.

Dar dacă aceasta era doar partea tehnică, ea era completată de celălalt aspect al interpretului care este concepția. Din studiul comparării discurilor cu cele mai felurite interpretări, el a avut revelația extraordinarei personalități a lui Arturo Toscanini, primul mare interpret care a readus „ordinea" la stricta literă a partiturii. Pînă la Toscanini, întreaga epocă romantică își pusese amprenta și în interpretarea marilor clasici (în special Beethoven), prin schimbări de tempi, *ritardando*-uri sau accelerări de tempo nejustificate, totul urmînd să creeze acel climat de grandiloc vență al muzicii romantice.

Însă ar fi greșit să se creadă că, cu toată admirația lui pentru Toscanini (în special în ce privește tehnicitatea și fermitatea tempilor), Silvestri s-ar fi mulțumit să-l imite. Din punct de vedere expresiv, el dădea mereu exemplul unui alt mare dirijor care era Wilhelm Furtwängler (poetul, cum îl supranumea). Despre acești doi mari interpreți ai baghetei, el formula idealul de a-i vedea completați într-un tot unitar. Însă această completare a celor doi piloni trecea prin imensa lui personalitate, de o sensibilitate dusă la extrem, făcîndu-l să se găsească deseori în splendide contradicții. Atunci cînd avea nevoie de tempi fermi, („coloane romane" — expresia lui), pentru eliminarea balastului romantic de care am vorbit, el aducea ca argument partitura care nu indica schimbare de tempo. Invers însă, cînd fraza îi cerea expresivitate, tempi ezitanți, *glissande,* nu se temea de loc de faptul că nu au fost indicate de autor, făcînd totul pentru a reda această expresivitate.

De fapt, o altă teorie a sa asupra dirijorilor era împărțirea lor în două grupe mari. Unii proveniți de la pian, iar ceilalți de la instrumentele de coarde. Fiecare căuta să completeze ceea ce i-a lipsit la respectivul instrument. Pianiștii căutau reliefarea calității expresive a coardelor, iar ceilalți căutau să realizeze precizia pianului. Dar consider că una din calitățile lui mari era îmbinarea amîndurora.

Însă chiar aceste libertăți pe care și le permitea nu erau rezultatul unei improvizații sau inspirații de moment. Studiul unei partituri reprezenta pentru el o incursiune în climatul personal al compozitorului și al epocii în care a trăit, cu toate conflictele ce le implica o comparație cu celelalte arte contemporane compozitorului (în special artele plastice), toate, elemente care ar fi putut influența creația sa.

De aceea, cînd luai act (valabil și astăzi pentru discurile lui) de o creație interpretativă a lui Silvestri, trebuia să fii complet detașat de orice „convenționalism", cel mai periculos fiind acela al „tradiției", datorat obișnuiței de a fi ascultat respectiva compoziție cîntată într-un anumit fel. De aceea, în momentul în care vrei să afli justificarea unei interpretări silvestriene trebuie să parcurgi toate elementele enumerate mai sus și să descoperi solide argumente de partitură, dar și intuiția sensibilității și personalitatea lui, luptînd pentru schimbarea unui gust neevoluat al publicului și al criticilor.

Evident, este o sarcină deosebit de dificilă de a convinge publicul, orchestra, criticii. Un drum pe care și l-a ales în mod deliberat. Nu putea face altfel. De aceea a suscitat păreri controversate. Pentru că față de Silvestri nu puteai avea o atitudine de mijloc. Ori îl negai, ori îl admirai la extrem. O parte a publicului, obișnuit să asculte într-un anumit fel o interpretare, era șocat și derutat, refuzînd să accepte că îi lipsește suplețea în înțelegere. Cealaltă parte a publicului, (în special tinerii) nu numai că accepta dar dorea noul, urmărindu-l în repetiții și la cursurile de la Conservator, găsind în Silvestri revirimentul vieții noastre muzicale.

Nemaivorbind de atitudinea unor critici care se situau pe poziția extrem de comodă de a avea rezerve, pentru a nu șoca pe tradiționaliști. Oricît de conștient era de valoarea sa, Silvestri, cu sensibilitatea ce-l caracteriza, suferea cînd un critic muzical emitea diverse păreri personale, lipsite de orice fundament profesional. În ce stare de „euforie" putea să se găsească maestrul, venind a doua zi la repetiție și spunînd orchestrei: „Iarăși am primit lecții de dirijat". Și acestea, cu toate că publicul era de mult cucerit. De asemenea, și orchestra. Dețin o scrisoare adresată de maestru la 13.III.1959, de la Londra, în care se arată: „... Zodia mea neagră continuă! Ieri am dat al 2-lea concert la Londra. La ambele concerte lumea a urlat în sală (săli arhipline de cîte 3500 spectatori). Am avut 2 mari triumfuri! Totuși, la fiecare concert s-a găsit cîte un critic, care a găsit că concertele au fost o... catastrofă! Îmi face impresia că trăiesc într-o lume de demenți! Să vezi săli înnebunite, urlînd în picioare și sărind în aer, pentru Strawinski, Bartók, Mozart, Dvorak, și pe urmă unul să declare că a fost o... catastrofă!? Bineînțeles că au fost și cronici exact contrare (*Times, New Chronicle, Telegraph* etc.) în care se scrie „data memorabilă, celebrul, marele, extraordinarul etc., etc.".

Personal, sînt convins că și cei care îl criticau, era imposibil ca în sinea lor să nu-i recunoască merite, dar atitudinea lor de negare venea mai mult din faptul că se simțeau complet depășiți de noua viziune, tulburătoare, șocantă, pe care el o prezenta.

https://biblioteca-digitala.ro

Și totuși, cîte ocazii de justificări, de explicații nu a oferit prin memorabile ședințe de discuri la Filarmonică, audiții comparative, explicative. Discuri începînd de la Nikisch, Weingartner, P. Pfitzner, pînă la Furtwängler, Toscanini, Stokowsky, Mengelberg, pentru a demonstra că marii dirijori din secolul trecut și începutul secolului nostru, nu puteau realiza cu orchestrele lor tehnicitatea la care s-a ajuns astăzi.

Însă, cu toată pedanteria pe care o punea în lucru la repetiții pentru o precizie și o tehnicitate exemplare, de multe ori în concert dădea prioritate emoționalității, sensibilității lui duse la extrem, într-un cuvînt vibrației. Găsirea și reliefarea momentului cheie al partiturii, *climax*-ului, contrastelor dinamice și expresive, caracterului fiecărei teme în parte, duceau la o construcție concisă, clară, prin unitatea tempilor de o logică desăvîrșită. Asta nu însemna însă că lăsa precizia pe planul secundar, ci doar că uneori tehnicitatea orchestrelor nu era la înălțimea cerințelor. De altfel, activitatea sa de concert a fost dublată admirabil de activitatea înregistrărilor pe benzi de magnetofon sau discuri.

Discul, care în zilele noastre a ajuns la un înalt grad de perfecțiune, asigură interpretului posibilitatea de participare activă în prezent ca și de a rămîne în istoria muzicii la acest capitol bine definit al interpretării. Iar discurile realizate de Silvestri reprezintă pentru noi, astăzi, moștenirea culturală pe care el ne-a lăsat-o, discuri care ar fi de dorit să fie editate și la noi. O inițiativă extrem de lăudabilă a Electrecordului a constat în faptul de a edita discuri preluate după benzi de magnetofon, recondiționate. Însă există peste 80 de discuri, datînd din ultima sa perioadă de lucru, realizate de Silvestri în cadrul marilor case de discuri EMI, —His Master's Voice —, Columbia, Pathe Marconi, cu cele mai mari orchestre ca: The Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Wiener Philharmoniker, Orchestre National de la Radiodiffusion Française, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, Bournemouth etc., discuri care sînt aproape necunoscute la noi.

Ceaikovski — *Simfoniile IV, V, VI, Manfred;* Dvorak — *Simfoniile II, IV, V-a;* Debussy — *Nocturne, Marea;* Berlioz — *Simfonia Fantastica;* César Franck — *Simfonia în re;* Hindemith — *Mathis der Maler;* Bartók — *Divertimento;* Strawinsky — *Simfonia în trei mișcări* și *Chant du Rossignol;* Rimsky-Korsakow — *Sheherezada* — iată doar cîteva titluri care constituie admirabile modele de interpretare, viziuni unice, care ar putea modifica părerile multor melomani cu privire la „marile" nume actuale și care își datorează celebritatea în cea mai mare parte, publicității ce în secolul nostru devine un rău necesar (și care nu servește întotdeauna marilor și realelor valori) S-ar putea astfel scoate în evidență cît de vii și de reliefate sînt interpretările date de Silvestri pe lîngă cele ale multora din cei enumerați mai sus și care nu-mi trezesc în imagine decît echivalentul unei culori cenușii, șterse.

Cert, Silvestri ridica probleme și le rezolva într-un stil cum nu se poate mai personal. Toată viața sa a fost o luptă continuă și epuizantă pentru muzică. De o mare probitate profesională, în momentul unei insatisfacții din cauza rezistenței orchestrei, era în stare să refuze onorariul după concert și viitoare angajamente sub motivul că nu s-a putut realiza pe el personal (a fost cazul cu o orchestră pariziană) și că orchestra a cîntat conform rutinei ei (de menționat că acel concert a fost apreciat și de presă și de public în mod deosebit).

Pentru viața noastră muzicală nu a precupețit nici un efort pentru a o canaliza, în momente de cumpănă, spre un drum care să deschidă noi orizonturi interpretării, componisticii, pedagogiei. A creat o școală de dirijat care astăzi își spune cuvîntul în țară și peste hotare. Această activitate a unuia din ctitorii culturii muzicale contemporane românești, afirmată la nivel european în ultimele două decenii, nu avem dreptul s-o trecem sub uitare.

Tocmai acum, la cinci ani de la dispariția acestei proeminente personalități, discurile de care am pomenit mai sus, dacă ar fi editate și la noi, sînt convins că opera sa de înaltă cultură muzicală ar putea fi continuată. Ele ar aminti ce aport enorm a avut Silvestri și ar face ca cei ce nu l-au cunoscut să aibă revelația acestui mare muzician.

S-a scris și se vorbește de mulți dirijori care au teoretizat prin lucrări publicate fenomenul muzical. Silvestri nu a publicat (din păcate) teoriile sale. Însă toată activitatea sa multilaterală reprezintă mai mult decît tratate teoretice. Este atitudinea artistului axat puternic în epoca în care trăiește, este muzicianul contemporan care deschide drumuri, ridică și rezolvă probleme actuale, noi.

Nu am dorit să vorbesc decît din punctul de vedere al actului de interpretare silvestrian. Omul, profesorul, compozitorul, pianistul, improvizatorul, sînt tot atîtea alte importante laturi care știu că vor fi tratate în diverse volume sau articole. De asemenea, editarea compozițiilor sale. Toate aceste lucruri nu vor face decît să completeze și să reînvie în conștiința noastră imaginea lui Silvestri, imagine care trebuie să dăinuiască drept una din marile valori spirituale, în folosul culturii românești.

https://biblioteca-digitala.ro

DE PESTE HOTARE

THEODOR BĂLAN

Cu Ilinca Dumitrescu despre Conservatorul din Moscova

Cu greu mai pot reface în închipuire figura copilului care cu ani în urmă, la îndemnul mamei sale, Mariana Dumitrescu, studia de zor la pian. Doar de cîțiva anișori, cînta cu degajare în fața maestrului Jora, a lui Alfred Alessandrescu, George Georgescu, Paul Constantinescu, George Breazul, Valentin Gheorghiu și a altor muzicieni de frunte, cu atitudine de adevărată artistă, se înclina înainte de a se așeza la pian și răspundea cu toată seriozitatea la aplauzele ce i se cuveneau. „Nu ajunge să fii sensibil — spunea delicata poetă ce își îndruma fiica pe calea artei — trebuie să știi să te prezinți în fața publicului. O spun ca fostă actriță. Aș dori să fie demnă, să cinstească oamenii care o ascultă".

„În fiecare aurora
Eu scriu pe ceruri un poem
Cu vorbe albe,
Clare,
Pline.
În fiecare aurora
Eu scriu un cîntec pentru tine".. *

Sînt versurile mamei, cîntînd dragostea pentru fetița care pe atunci făcea primii pași în viață.

* „Cîntecul din Aurora" — pentru Ilinca — (Mariana Dumitrescu — *Iarba Timpului*, Poezii, București. Editura pentru literatură, 1968).

Au trecut șapte ani de la trecerea din viață a bunei noastre Mariana Dumitrescu. Era prietena tuturor... Atît de mult ar fi dorit să facă bine la toți, să ajute în dreapta și în stînga... Acum, cînd stau de vorbă cu Ilinca, îmi dau seama că tînăra de 21 de ani, studentă în al III-lea an, la *Conservatorul* din Moscova, are o atitudine de demnitate grațioasă... Ochii pătrunzători, negri, sînt ai mamei sale, ținuta dreaptă, mîndră, de asemenea. Nu mai este un copil, chibzuiește bine tot ce spune, se gîndește, chiar dacă ar fi doar o fracțiune de secundă, la răspunsurile ce mi le dă. O reală maturitate străbate șirul mărturiilor cu care caută să reconstituie climatul vieții muzicale moscovite.

— După terminarea Liceului de muzică Nr. 1 din București — începe Ilinca — am plecat la Moscova. Credeam că examenul de admitere la *Conservatorul* din București, va fi de ajuns pentru primirea mea la *Conservatorul* din Moscova. Dar lucrurile nu s-au petrecut așa cum aș fi putut crede. Mai întîi un examen de admitere în *Conservatorul „P. I. Ceaikovski"*, apoi un altul la fel de dificil, ca să fiu acceptată la clasa profesorului Stanislav Neuhaus, fiul regretatului H. Neuhaus, profesorul lui Sviatoslav Richter și Emil Ghilels. Cînd te vezi singur pe scenă, sala goală, iar acolo sus, la balcon, o seamă de figuri necunoscute, care au și obiceiul să comenteze în timp ce candidatul cîntă, încerci o senzație foarte incomodă. Acum, cînd știu că șoaptele din timpul cînd se cîntă se repetă consecvent la toate examenele din *Conservator*, nu mai am emoții.

Nu e ușor să evoc atmosfera de măreție pe care o impune *Conservatorul* din Moscova, cu miile de studenți, veniți din toate Republicile Uniunii și din străinătate. Există în fiecare student năzuința de a ajunge la aspirantură, „doctoratul în muzică", o specializare ce conferă celui ce absolvă această treaptă superioară, anumite drepturi. Cursurile *Conservatorului* au o durată de 5 ani. Examenele sînt grele, discipline multe. Doar cei ce obțin la toate obiectele nota 5 sînt admiși la aspirantură, încă doi ani de muncă intensă. Ca să dau un exemplu de măsura în care sînt încărcați anii de studiu, pot face o înșiruire a materiilor anului al 3-lea de la cursul de pian : în afară de specialitate, pian, care reprezintă două ședințe săptămînal, trebuie urmate cursurile de istoria muzicii, analiza formelor, folclor, muzică contemporană sovietică, muzică occidentală, limba rusă — care pentru străini nu e deloc ușor de învățat — muzică de cameră, acompaniament vocal. Programul se desfășoară atît în orele de dimineață, cît și după-amiezile. Cînd am spus

https://biblioteca-digitala.ro

că la pian sîntem chemați de 2 ori (săptămînal) în „ședințe“ iar nu la „ore“, am avut în vedere situația de fapt. Mai întîi, îndrumările muzicale ale profesorului pornesc de la premisa că orice student din *Conservator*, indiferent de instrumentul pe care-l studiază, știe, în principiu, cum să lucreze. Nu există profesor care să admită o lucrare cu mîinile separat, sau în tempo rar, sau fără pedală. La clasă se aduce piesa învățată, rod al unui foarte atent studiu tehnic, presupunînd că studentul știe să se descurce în fața oricărui text muzical. Se întîmplă cazuri cînd, de acord cu profesorul, studentul nu vine la cursul de pian 2—3 săptămîni, ca după aceea — în timp ce un alt coleg face același lucru — profesorul să stăruie asupra materialului învățat în acest răstimp și aceasta nu în cursul unei ore, ci a unei adevărate ședințe de lucru, care se poate întinde pe o întreagă după-amiază. Îmi amintesc că profesorul meu a lucrat cu mine la *Sonata op. 109* de Beethoven 5 ceasuri în șir, fără nici o pauză. Atît de amănunțite au fost explicațiile, așa de mult a stăruit asupra fiecărui detaliu, cît și asupra liniilor generale ale acestei capodopere, încît mi-au rămas pe viață indicațiile pe care mi le-a dat. Un profesor bun știe să generalizeze. Din indicațiile de detaliu, a avut grijă să extindă analiza asupra întregului stil din ultimele Sonate de Beethoven, să sublinieze ceea ce era propriu sonatei în cauză și ce aparține întregii categorii stilistice beethoveniene.

Stanislav Neuhaus se bucură de un mare prestigiu printre profesorii *Conservatorului* din Moscova. Poate că o bună parte din faimă se datorează și faptului că este fiul marelui Neuhaus, care s-a ocupat îndeaproape de ei. E bine cunoscută cartea *Despre arta pianistică* de H. Neuhaus, care a fost tradusă și în limba română. S-ar putea spune că există o „doctrină — Neuhaus“, pe care profesorul meu caută să o mențină și să o continue atît la catedră cît și în interpretările sale, dacă nu explicit, în orice caz implicit.

Stanislav este concertist, în plină strălucire a maturității. Are 46 de ani și o mare putere de muncă. Se poartă cu o deosebită politețe față de întreaga sa „clasă“, compusă doar din 5 elevi. (Spuneam că încearcă să mențină punctul de vedere al tatălui prin faptul că în centrul preocupărilor sale se află dorința de a subordona totul muzicii). Bătrînul Neuhaus spunea că nu trebuie să existe „profesori de pian“ ci doar „profesori de muzică“. Este un adept al școlii psihologice care domină învățămîntul zilelor noastre : totul se petrece cu anticipație pe scoarța cerebrală, fenomenul muzical este conceput ca un act psihologic cu multe și diverse implicații, orice interpretare va fi deci „anticipată“ de auzul nostru interior, „gîndită“ mai înainte de a fi „realizată“, concretizată, la instrument.

Sînt prietenă apropiată cu cei patru colegi ai mei, nu numai o simplă colegă. Cei 5 sîntem : o franțuzoaică de la Paris, trei ruși și cu mine. Profesorul Neuhaus nu are decît un număr restrîns de studenți. Alți profesori au și cîte zece studenți. Concertează în Uniune, în Occident, în Japonia. Ne lasă grijuliu programe amănunțite, de învățat. Nu e deloc ușor să te prezinți la curs cu o piesă pusă la punct și pe dinafară.

În *Conservator* sînt foarte mulți străini, dar nu toți au „statut“ de studenți. Mulți sînt *„stajori“*, veniți doar la perfecționare. Aceasta e situația colegei mele de la Paris. Nu trebuie să confundăm *„stajorii“* cu *„aspiranții“*. Stajorii au obligația să frecventeze doar două materii : instrumentul respectiv și limba rusă. Există stajori la toate instrumentele, ca și la clasele de canto. Cred că sînt peste trei sute. După doi ani obțin un certificat, echivalînd cu o diplomă de prestigiu. Aspirantura este cu totul altceva. Este un titlu artistic și științific prestigios, este cel mai înalt grad din învățămînt.

Examenele se dau pe ani, în sala mică de concerte *„Malîi sal“* a *Conservatorului,* sală care a asistat în decursul anilor la multe emoții ale candidaților. Are 600 de locuri. Este o sală ideală pentru recitaluri. Sus, la balcon stă comisia, iar noi studenții ne ridicăm cu oarecare sfială ochii într-acolo. Examenele sînt publice, iar sala are aceeași înfățișare ca cea din serile de recital. Numai că nu sînt permise aplauzele.

Profesorul meu aparține catedrei condusă de Iacov Zak.

— *Ce anume ar putea caracteriza atitudinea pedagogică a claselor de pian ? Se cultivă ceea ce am putea denumi noțiunea de desăvîrșire, șlefuirea pînă la ultimele amănunte a fiecărei piese ?*

— În general, chiar și în catedra noastră, se merge pe cantitate, în vederea constituirii unui repertoriu cît mai cuprinzător. Este de altfel caracteristica generală a tuturor cursurilor din *Conservator*. Programul este în așa fel structurat, încît cere eforturi maxime, pe care ai uneori impresia că nu le poți realiza. Am dat la finele primului semestru din acest an examen de istoria muzicii. Aveam de învățat Wagner, Liszt, Brahms și Bruckner. Dar în ce fel ? ! Trebuia să pot intona leitmotivele wagneriene, să știu de cîte ori apar, cînd, de ce anume, în care țesătură muzicală, ce motive prelucrează Liszt în toate *Poemele* sale simfonice, să cînt din gură temele *Simfoniilor* de Brahms și așa mai departe. Aș putea spune că examenul de istoria muzicii e mult mai puțin istorie și mai mult *muzică*. Nu se cer atît detalii biografice sau anecdotice cît cunoașterea reală a muzicii ce trebuie însușită numai cu partitura în mînă. Altfel, nu se ia examenul.

https://biblioteca-digitala.ro

Citirea la prima vedere este de asemenea o probă foarte grea. Deprinderea citirii la *prima vista*, este considerată esențială pentru formarea unui bun muzician. Ești pus în fața unui text necunoscut și a unui interpret cu care n-ai mai lucrat. La cursul de acompaniament vocal, apare o soprană sau un tenor care-și cîntă firul melodic în felul lor, o anumită „versiune" mai mult sau mai puțin apropiată de textul compozitorului. Sînt cîntăreți dintre cei mai buni, de cele mai multe ori vîrstnici, pe care trebuie să-i urmărești cu atenție, să le ghicești intențiile...

Să nu mai vorbim de greutatea probei de transpoziție, care face parte tot din disciplina acompaniamentului. Nu e la îndemîna oricui și nu ține de tehnica pianistică să transpui la cvartă, la semiton, la terță, o muzică pe care nu ai însușit-o încă. Eforturile ce se cer studenților dovedesc tendința de formare a unor muzicieni complecși, cu larg orizont muzical. Nu numai îndemînare instrumentală, cît o formație psihofiziologică a unui artist, care să se manifeste la instrument, punînd accentul principal pe trăirile interioare, adîncite pe psihic...

— *Nu știu dacă ai auzit, Ilinca, de unele cercetări recente cu privire la modul în care e formată scoarța cerebrală și de funcționalitatea cortexului. Scoarța cerebrală are vreo 7—8 straturi, din care primele 4 au o activitate continuă și o funcție informațională. Ultimele trei, cele mai adînci, au o activitate fazică, sînt solicitate doar din cînd în cînd pentru integrări și analizări. Cred că nu toți oamenii le pot folosi pe acestea, ci numai acei capabili de eforturi în gîndire. Am impresia că pe seama acestor straturi adînci se reazemă activitatea de efort special, de folosire a resurselor ce nu sînt la îndemîna tuturor. Astfel, constat că se explică solicitarea cerebrală intensă ce stă la baza învățămîntului muzical de la Moscova. Nu se pleacă numai de la tehnica instrumentului ci de la posibilitatea de cuprindere largă a muzicii.*

— La clasele de coarde bunăoară, există colocvii de game.

În cadrul clasei Neuhaus, îndatoririle de a lucra tehnica nu au loc în afara textului muzical studiat, ci numai în legătură cu acesta, mergînd pînă la cele mai adînci intenții ale compozitorului. Bineînțeles că acest lucru nu se poate referi decît la studenții cu un nivel tehnic ridicat.

— *Cînd eram în Conservator, în București, la clasa Constanței Erbiceanu, îmi amintesc de colocviile de tehnică, pe care maestra le cerea o dată pe lună: toți elevii veneam cu exercițiile de tehnică și cu Czerny. Ce răbdare de fier, ce supliciu, să asculți 10—12 elevi învîrtind game, arpegii, note duble, octave, acorduri, timp de cîteva ceasuri. Dar, elevii trebuiau „dădăciți"!...*

— Profesorul Neuhaus nu cere colocvii de tehnică, deoarece este de presupus că studentul are o bază solidă și știe ce are de făcut. Nici nu ar fi timp pentru asemenea colocvii. Noi dezvoltăm tehnica din fiecare piesă nouă pe care o abordăm. Iată, anul acesta, din toamnă pînă acum, am învățat: *Sonata op. 109* de Beethoven, ridicînd-o la nivel concertant (învățînd din explicațiile ce mi s-au dat cît de mare este Titanul, cît de perfect e scrisă sonata), *Kreisleriana* de Schumann, *Concertul pentru pian și orchestră* de Grieg, *Anotimpurile* de Ceaikovski și *Două studii* de Skriabin. Nici nu este de conceput, ca atunci cînd se aduce la clasă o piesă nouă, să nu fie știută pe dinafară. Explicațiile cu caracter stilistic și tehnica însușită de la această Sonată îmi vor servi la celelalte Sonate de Beethoven.

— *Marguerite Long crede că există unele caractere ce determină profilul școlii pianistice franceze: claritatea în alocuțiune, joc transparent, utilizarea cu economie a tehnicii de brațe, finețe, eleganță. Se pot defini de asemenea caracterele unei școli germane: seriozitate, sobrietate, o oarecare lipsă de fantezie, tradiționalism. Americanii, care au cea mai „recentă" dintre școlile pianistice, fetișizează textul muzical în a cărui exegeză merg pînă la extrem. Dar la sovietici, ce caractere sînt mai evidente?*

— Fără îndoială că totul se petrece sub semnul unei mari seriozități. Învățămîntul muzical este plin de gravitate, dar și de poezie. Se muncește enorm, dar tocmai pentru a se putea realiza interpretări impecabile, care să fie în același timp și poetice. De cele mai multe ori, interpretările pofesorilor ruși sînt pătrunse de un autentic patos slav, care le conferă o autenticitate specifică. Nu aș putea spune că nu există și un oarecare tradiționalism în pedagogia școlii sovietice, dar nu deranjează. Există o „tradiție interpretativă", din care uneori nu poți ieși. Nu trebuie să tragem concluzia că ar exista șabloane, dar la anumite lucrări rusești — așa cum și pentru Debussy în Franța — există o tradiție destul de severă, e greu să ieși din limitele interpretării tradiționale.

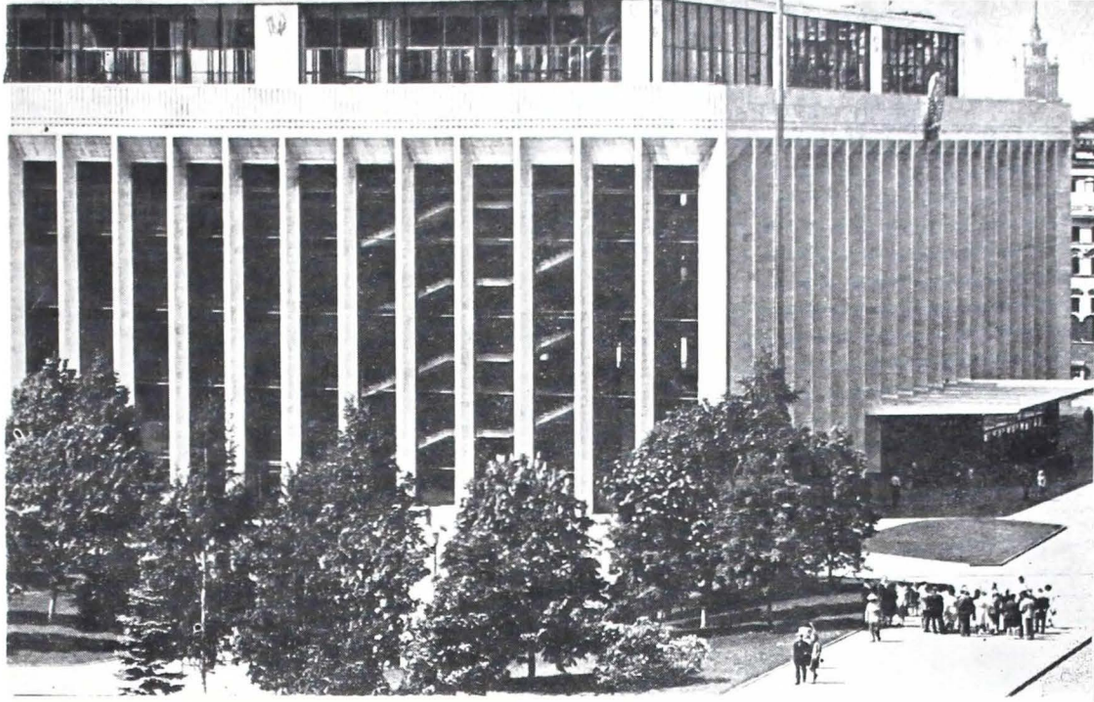
— *Studiezi mult? Se studiază mult?*

— Tot timpul liber; nu există normă, munca mea muzicală ca și a colegilor este „nenormată".

— *Da, aceasta îmi amintește de vizita pe care a făcut-o acum vreo 20 de ani Conservatorului din București, pianistul Iacov Zak. Nu știu din îndemnul cărui coleg, am întrebat la schimbul de păreri ce l-a avut cu corpul profesoral — un fel de conferință de presă — cît lucrează zilnic. A sărit ca ars. Cum adică? Un pianist e obligat să studieze tot timpul ce îl are la dispoziție și să fie încredințat că nici așa nu este de ajuns. Întrebarea mea l-a contrariat.*

— *Aveți săli de studiu?*

https://biblioteca-digitala.ro



Sala Congreselor din Kremlin

Teatrul Mare Academic de Stat al Uniunii Sovietice

Sala Mare a Conservatorului de Stat din Moscova

https://biblioteca-digitala.ro

Bela Rudenko

Ghenadii Rojdestvenski

Sviatoslav Richter

https://biblioteca-digitala.ro

— Condițiile în care lucrez sînt adaptate perfect cerințelor. La Căminul *Conservatorului*, pe Malaia Gruzinskaia, impunătoare clădire cu patru etaje, primele două caturi sînt ale fetelor, ultimele două, ale băieților. De o perfectă bună cuviință, faptul că locuim sub același acoperiș nu le îngăduie în nici un fel depășirea bunei creșteri. Colegialitatea domnește nestînjenit. Sîntem cîte două studente în camere confortabile, masă de lucru și pianină pentru studiul zilnic. Nu se potolesc pianinele nici după miezul nopții. Lucrăm în orice oră disponibilă. Avem la subsol și piane de concert, pentru cazul că s-ar ivi necesitatea de a studia fie la două piane, fie pe un instrument mai rezistent. Dar pentru lucru, pianinele noastre sînt bune, mereu acordate, întreținute cu grijă.

Sînt mulți străini în Cămin, care studiază muzica la *Conservatorul* din Moscova. Colegii ruși se poartă extrem de călduros cu ei. Am o colegă de cameră, care urmează cursurile teoretice. Nu cred că aș putea împărți camera cu o altă instrumentistă ca mine. De la ea am învățat limba rusă. Oricît de mult m-aș fi străduit să învăț la curs, progresul nu ar fi putut fi atît de rapid. Nu avem cantină, în schimb la bufetul *Conservatorului* găsim de toate, la prețuri rezonabile. Cît privește căminul, costul lunar reprezintă o sumă cu caracter de simbol.

— *Frecvența?*

— ...e foarte sever controlată. La 50 de absențe pe un semestru, nu se mai poate face nimic. Doar eventual o scutire medicală poate motiva absențele. Altfel, exmatricularea devine inevitabilă.

— *Viața muzicală a Moscovei?*

— Sînt patru săli de concert în Moscova, în care au loc aproape în fiecare seară manifestări. Nu am văzut pînă acum vreo sală goală sau numai pe jumătate ocupată. E drept că prețurile sînt foarte modeste, iar calitatea interpretărilor este ireproșabilă: *Balșoi sal* — sala *Ceaikovski*, *Malîi sal* — cea mică — (unde se țin și examenele publice), sala *Coloanelor* și sala *Congreselor*. Sînt foarte mulți artiști străini care concertează la Moscova. Publicul este cald, dar exigent. Dacă artistul nu e la înălțime, aplauzele sînt foarte slab susținute; se mai și pleacă din sală... Unul din „preferații" publicului este pianistul american, van Cliburn. „Cea de a doua patrie a mea este U.R.S.S." a declarat el, nu de mult, ziariștilor. Cînd a venit corul MADRIGAL s-a făcut coadă la vînzarea biletelor. Au loc manifestații pentru artiștii preferați. Am asistat la un spectacol *Tosca*, în rolul Cavaradossi, cîntînd Atlantov, cel mai bun tenor al Moscovei. Sala era în delir, ca și la baletul *Spartacus* de Haciaturian, ori de cîte ori se reprezintă.

— *Sînt piane bune la Conservator?*

— Tot *Steinway* rămîne cel mai bun. Marii soliști străini nici nu ar concepe să cînte pe un alt instrument. E drept, sînt unele piane cehoslovace, *Petrov*, destul de reușite, ca și instrumentele *Förster*. Pianele sovietice *Estonia* și *Lastocica* sînt rezistente, răspîndite cu generozitate prin toate camerele noastre și prin sălile de repetiții.

— *Se pune accentul pe muzica rusă, desigur?*

— Evident. Luat în ansamblu, repertoriul muzical, din școală și de la concerte, are un vădit caracter național. Nimic nu poate pune mai bine în evidență aceasta ca materia ce se predă la istoria muzicii: doi ani muzică universală și alți doi istoria muzicii ruse. Nu este deloc ușor să reții temele tuturor Simfoniilor de Miaskovski, după cum, mai ales pentru un străin, este dificil să memorezi sutele de melodii populare ce trebuie știute la examenul de folclor. Nu numai aceste materii sînt dificile. Examenele la disciplinele cu caracter politic sînt greu de trecut, mai ales cu o notă mare. Mă gîndesc cu înfrigurare la examenul de economie politică ce mă așteaptă anul viitor, despre care colegii care l-au trecut spun că e strașnic de greu.

https://biblioteca-digitala.ro

— *Se fac audiții la Conservator?*

— Cîntăm cu plăcere în fața publicului, căci discuțiile ce urmează acestor apariții pe podium sînt la fel de folositoare ca îndrumările ce ni se dau în clasă. „*Clasnîi vecer*", adică audițiile de clasă, precum și audițiile de catedră se țin în *Sala mică a Conservatorului*, cea mai bună sală din Moscova, atunci cînd e vorba de un recital. Vine aici, întotdeauna, un public special. Intrarea e liberă, iar sala devine înțesată de lume realmente muzicală, care știe foarte bine să discearnă valorile. Marea majoritate a ascultătorilor vine cu notele și urmărește atent, făcîndu-și însemnări pe text. Asemenea audiții ne permit să apărem pe scenă cam o dată pe fiecare semestru. Criticile orale sînt de mare însemnătate. Există o publicație denumită *Sovieți ki Muzicant*, un buletin intern al *Conservatorului*, iar pe întreaga Uniune apare *Viața muzicală*. Nu am întîlnit pînă acum, și sînt în cel de al 3-lea an de ședere în capitala Uniunii, nici o cronică, nici un articol în presă, care să laude nemotivat, sau să denigreze vreun muzician.

— *Conservatorul are orchestră, desigur?*

— ...dar foarte rar sînt programați studenții să cînte concerte cu orchestra. Sistemul este acela pe care l-a acreditat la vremea sa, *Conservatorul* din Leipzig. Cu orchestra se produce acel ce a făcut dovada în recitale, de măiestrie și maturitate. Ucenicia solistică nu se face ca solist cu orchestră.

— *Ceva despre structura programelor.*

— Este demnă de interes dorința de a întocmi programe din piese cît mai reprezentative. Nu se întîlnesc aproape niciodată recitale compuse din piese mici sau de „efect". Cîteva „monumente" sonore reprezintă conținutul unui program. În „bis" artistul își poate permite să prezinte piese variate, dar nu în recital. De altfel, toată școala sovietică pune un deosebit accent pe simplitate, seriozitate, ținută. Dacă vom asculta muzică de Beethoven — cîntat foarte mult de altfel în Uniune — vom remarca rigoarea, bunul gust, punerea în evidență a construcției, sonoritatea robustă, dinamismul... Rudolf Kerer, profesor la *Conservatorul* din Moscova, prezintă admirabile interpretări beethoveniene. Din felul în care și le construiește, reiese gustul său pentru exactitate (a studiat fizica și matematica).

— *Muzica modernă e iubită?*

— Muzica modernă e abordată în programa de învățămînt. Nu găsește largă audiență la publicul moscovit. Noi învățăm despre Schönberg, Alban Berg, Webern, dar prezentați critic. Climatul, lipsit totalmente de orice spirit snob, nu e prielnic experimentelor și nici avangardei exacerbate.

În schimb, muzica rusă înflăcărează sălile. De ce să nu admitem că, dacă italienii se înflăcărează la auzul operelor lui Verdi sau Rossini, sovieticii să fie mîndri de Ceaikovski, de Skriabin — (profesorul meu cîntă mult Skriabin), de Prokofiev, de lirismul lui Metner. Contemporan cu Rahmaninov, Metner este pe cale de a fi „redescoperit", liedurile sale, ca și muzica pentru pian, sînt prețuite. Haciaturian, Șostakovici, Kabalevski, iată compozitori cu care s-ar mîndri orice țară din lume!

— *Sînt mulți pianiști la Moscova, se pare. Așa cum Chopin afirmase pe vremuri că Parisul e orașul cu cei mai mulți pianiști din lume, poate că astăzi „reședința" lor să se fi mutat în capitala Uniunii...*

— Da, sînt foarte mulți și foarte buni. Este și firesc, deoarece selecția se face dintr-un număr imens de aspiranți la calitatea de pianist-concertist, iar criteriile de selectare sînt riguroase și obiective. Fiecare știe că dacă are în raniță „bastonul de mareșal", cîndva îi va veni și lui vremea...

— *Dar despre atmosfera ce se înfiripă în jurul* Conservatorului?

— Se petrece ceva foarte special, care îmi amintește focurile de tabără de cînd eram copil, focuri care cu lumina lor mă vrăjeau în serile de vară. La Moscova domnește între studenți un climat de emulație continuă, de multe ori febrilă. Este ceva care există mai presus de noi, care transformă viața noastră zilnică, de o oarecare austeritate, într-un climat încîntător... Spuneam de focurile de tabără... Ei da, e ca atunci cînd strînși în jurul flăcărilor, fețele noastre erau luminate și parcă transfigurate de vîlvătaia pe care, chiar fără să vrem, o priveam cu încredere și încîntare... Așa e și la Moscova, iar flacăra pe care o privim cu toții și care ne luminează sufletele, este însăși MUZICA...

https://biblioteca-digitala.ro

MEDALION

Ion Voicu la împlinirea a 35 de ani de carieră artistică

Împlinînd 50 de ani de viață și 35 ani de strălucită afirmare artistică, violonistul Ion Voicu ne îndreptățește să punctăm realizările sale și, uneori, să insistăm, asupra lor — realizări care cinstesc arta interpretativă românească.

A fost un copil foarte înzestrat și în același timp un pasionat al cîntului la vioară — instrument pe care a prins să-l... tachineze din copilărie, cînd avea abia șase ani. Dotat cu un auz extrem de sensibil și cu o abilitate a degetelor înnăscută, cînta orice auzea, cu mult elan, cu o pasiune nestăvilită. Apoi a studiat la *Conservatorul* din București unde l-a avut ca profesor pe George Enacovici (acesta fost elev al lui Dimitrie Dinicu, apoi al lui Vincent d'Indy, la Paris).

Ion Voicu a știut să-și asimileze din observația atentă a marelui Enescu tot ceea ce-i putea nutri arta sa, așa cum avea, mai tîrziu la Moscova, să se pătrundă de îndrumările lui Iampolski și ale lui David Oistrach, profesorii săi.

Ion Voicu care avea, ca-n poveste, ciubote de șapte poște... se afirmase însă mai înainte în viața noastră muzicală, pe cînd era încă un adolescent, atacînd cu mult curaj *Concertul în Re major* (No. 1) de Paganini. Toți cei ce l-am ascultat, am înțeles atunci că ne aflăm în fața unui excepțional talent, un virtuoz de mari promisiuni — ceea ce s-a adeverit cu prisosință. A fost încă din 1940, solist al Radiodifuziunii Române. Dar afirmarea sa prestigioasă avea să înceapă după Eliberare, în 1945, cînd a devenit solist al Filarmonicii „George Enescu". Este punctul de plecare al unei constante și metodice ascensiuni către culmile marii arte interpretative.

Evident, acea impresionantă facilitate a execuției a contat foarte mult în cariera artistică a lui Ion Voicu. Ne amintim că fiind prezentat lui Jacques Thibaud, marele violonist francez i-a examinat cu atenție și admirație degetele care alergau pe strune cu o dexteritate și repeziciune uimitoare. Această ușurință a execuției l-a dus departe, dar ea nu a reprezentat totul. În buchetul care alcătuia însușirile sale artistice, aflăm un auz extrem de fin, o ureche absolută, o memorie prodigioasă precum și acea calitate pe care noi o socotim cardinală : o subtilă muzicalitate. Încet și metodic și-a alcătuit un repertoriu cu care se poate mîndri orice mare violonist. Spicuim, din memorie, unele concerte de valoare și de mare circulație, aflate în repertoriul său : Ceaikovski, Medelssohn-Bartholdy, Bruch, *Simfonia spaniolă* de Lalo, Wieniawski, Glazunov, Prokofiev, Haciaturian și încă altele. Atît ca solist al Filarmonicii cît și concertist individual, Ion Voicu a început seria lungă a turneelor care l-au făcut cunoscut și apreciat pretutindeni. Peste hotare, Ion Voicu a purtat departe arta interpretativă românească, din China, Japonia și Uniunea Sovietică pînă în Statele Unite, Canada precum și în aproape toate statele Europei. El a cîntat cu orchestre de valoare internațională recunoscută ca *London Symphony Orchestra, New Philarmony Orchestra* (Londra), *Berliner Philarmoniker, Halle Orchestra* (Manchester), *Filarmonica din Moscova, Filarmonica din Leningrad, Orchestra simfonică din Philadelphia* (S.U.A.), *Mozarteum* din Salzburg, *Stadfischer*

https://biblioteca-digitala.ro

Berliner Symphonic orchestra, *Gewandhaus din Leipzig*, orchestra *Pasdeloup din Paris* etc. etc. Sub bagheta unor dirijori de reputație mondială ca Sir John Barbirolli, Ionel Perlea, Antal Dorati, George Georgescu, Anatol Fistulari, Wilhelm van Otterlo, Raphael Kubelik, André Cluitens și încă mulți alții. Evident, acest contact și conlucrarea cu asemenea personalități artistice, și cu orchestrele amintite, i-au lărgit considerabil orizontul artistic, violonistul fiind de altfel extrem de sensibil la orice interpretare de înaltă calitate.

Trebuie să arătăm că pretutindeni el s-a bucurat de cele mai bune aprecieri : „Violonistul român Ion Voicu, scria *Daily Mail* din Londra, are în degetele sale ceva magic", iar apreciata muziciană Hélène Jourdan-Morhange, arăta în *Guide du concert et du disque* că „tehnica sa e uluitoare, sonoritatea fermecătoare, Ion Voicu face parte dintre cei aleși..." Ziarul *Volksblatt* din Viena arată că „buna impresie lăsată în trecut este de data aceasta și mai mare. În interpretarea concertului de Prokofiev s-a arătat un adevărat maestru al Stradivarius-ului său, un tehnician desăvîrșit și un magician al melodiei, cu un ton plin și cald..."

Se cade să citățm de asemenea aprecierile pe care le-am aflat în reputata revistă de specialitate *Music and musiciens* — Londra : „în muzica de Mozart, Chausson, Ysaye, Prokofiev și Sarasate, Ion Voicu a cîntat cu o tehnică strălucită, cu o stăpînire impunătoare a coloritului, un farmec deosebit al cîntului, și un ton strălucit și plin de dulceață care nu și-a părăsit niciodată calitatea..."

Am spicuit doar cîteva din multitudinea aprecierilor presei de peste hotare, toate făcute la modul superlativ.

Evoluția artistului este demnă a fi relevată în mod deosebit. Treptat, Ion Voicu s-a îndreptat, fără a părăsi piesele de bravură cum ar fi *Concertele* și *Capriciile* de Paganini, *Variațiile pe o temă de Ernst*, *Sonatele* de Ysaye și unele mișcări din *Melodiile lăutărești* (Zapateado) de Sarasate etc. etc., către marii clasici ai muzicii, Bach, Mozart, Beethoven și, de asemenea, Brahms, pe care i-a asimilat printr-un studiu individual tenace, susținut cu mult discernămînt artistic și cu o pilduitoare aplicativitate. Sînt peste șaisprezece ani de cînd subscriitorul rîndurilor de față releva într-un cotidian din presa centrală (*Informația Bucureștiului* din 21 octombrie 1957) acest aspect al artei interpretative a lui Ion Voicu. Ne vom permite să desprindem unele aprecieri prilejuite de un concert simfonic dirijat de maestrul George Georgescu, cînd Ion Voicu a cîntat *Concertul în Sol major* de Mozart și *Concertul în Re major* de Brahms : „L-am aflat, de-a lungul celor două concerte, concentrat, serios, chiar grav, pătruns de greaua și nobila sarcină pe care și-a asumat-o. Ion Voicu și-a îmbogățit enorm calitatea execuției, frumusețea tonului, noblețea frazării. El a cîntat *Concertul* de Mozart cu austeritatea, cu ținuta unui interpret de clasă înaltă. Am apreciat puritatea sunetului, dulceața cu care a redat anumite pasaje în grav, nuanțele din *Adagio*, ritmul de pavană, atît de frumos ținut în partea finală a *Rondo*-ului. Am prețuit, de asemenea, calitatea tonului realizat la minunatul său Stradivarius, în *Concertul* de Brahms și ne-am amintit cuvintele lui Oistrah despre Voicu : „El simte și înțelege frumusețea timbrului italian al viorii..." Într-adevăr...

Este de arătat că Ion Voicu a cultivat și cultivă în chip stăruitor și muzica de cameră ; în acest domeniu el stăpînește un vast repertoriu, de la *Sonatele* de Tartini, Locatelli, Händel, Bach, Mozart și Beethoven pînă la Debussy, Milhaud precum și piese celebre de Novacek, Szymanowsky, Strawinsky etc. etc. fără a neglija nici muzica românească de Enescu, Porumbescu, Jora, Paul Constantinescu, Elenescu, Vasile Filip. Este cazul să menționăm de asemenea micile sale compoziții pentru vioară solo, *Cucuruz*, *Dimineața* ș.a., de inspirație pur românească, scrise cu o mare gingășie a coloritului și care reclamă o deosebită măiestrie a execuției. Ele s-au bucurat pretutindeni, unde au fost executate ca suplimente ale concertelor date, de o caldă apreciere.

În anii din urmă, Ion Voicu și-a alcătuit, la sugestia prietenului său Yehudi Menuhin și a altor muzicieni ce îi apreciază însușirile artistice, orchestra de cameră „București" cu care a dat o seamă de concerte cu lucrări clasice de mare exigență interpretativă. Aceste concerte în care Ion Voicu figurează atît ca dirijor cît și ca solist s-au bucurat de aprecieri dintre cele mai favorabile, atît la noi cît și peste hotare, în cadrul turneelor întreprinse.

Ținem mult să ne exprimăm părerea că-l socotim pe Ion Voicu un artist deosebit de valoros care, într-o mare măsură, s-a format singur, printr-o muncă obstinată, zi de zi. În plină maturitate, el consacră studiului cea mai mare parte a activității sale, un studiu condus cu inteligență și dăruire, cu o nobilă pasiune. Apreciat de forurile conducătoare ale artei și culturii noastre pentru toate darurile sale, lui Ion Voicu i s-a încredințat, în 1973, conducerea Filarmonicii „George Enescu", unde se dovedește tot atît de bun organizator pe cît este de eminent muzician.

J. V. PANDELESCU

https://biblioteca-digitala.ro

La cele mai înalte cote ale artei interpretative

Ateneul Român a găzduit la sfîrșitul lunii ianuarie primul concert din ciclul manifestărilor prin care Filarmonica „George Enescu", publicul bucureștean îl sărbătorește în această stagiune pe Ion Voicu — cu prilejul împlinirii a 35 de ani de activitate artistică.

Interpretînd cu colaborarea Filarmonicii, dirijată de Mircea Basarab, *Concertele* lui Beethoven și Ceaikovski — Ion Voicu a inaugurat astfel un amplu ciclu de manifestări (în care au fost programate 9 lucrări concertante ce vor contura o adevărată istorie a literaturii violonistice — un program Mozart susținut la pupitrul orchestrei „București" și două recitaluri de sonate cu colaborarea pianiștilor Christoph Eschenbach și Valentin Gheorghiu) — manifestări care vor puncta, vor rememora, momentele esențiale ale carierei unuia dintre cei mai mari artiști născuți pe pămîntul nostru în acest veac.

De peste trei decenii numele lui Ion Voicu e cunoscut în centrele muzicale ale Europei, Americii și Asiei; de decenii Stradivarius-ul lui Ion Voicu vorbește lumii despre unica artă a unui popor care a dat geniul lui Enescu; de decenii numele lui Ion Voicu strălucește pe afișele tuturor marilor Filarmonici ale lumii, de la New-York la Moscova și de la Stockholm la Atena; de decenii numele lui Ion Voicu e imprimat pe discuri de reputație internațională — Decca, Eterna, Heliodor.

Format în clasele Conservatorului bucureștean, sub îndrumarea lui George Enacovici, bucurîndu-se mai tîrziu de lecțiile lui Enescu și ale lui David Oistrach, însușindu-și un repertoriu uriaș (numărînd cel puțin 21 de lucrări concertante), Ion Voicu a căutat permanent să alieze excepționalelor sale calități naturale, virtuozității sale înnăscute adîncimea de gîndire, de reflexivitate necesară marii muzici.

Și *Concertele* de Beethoven și Ceaikovski, interpretate în această prima manifestare a ciclului aniversativ au punctat liniile evolutive ale artei lui Ion Voicu, de la repertoriul de pură bravură, cîntat cu o asemenea forță, degajare și personalitate încă din primii ani ai carierei sale, la partituri de mare adîncime expresivă.

În calmul intrării viorii în *Concertul* de Beethoven, în fermecătoarele accente din *Larghetto*-ul aceluiași concert, în tumulturile pasionale ale mișcărilor extreme ale *Concertului* de Caikovski, am regăsit substanțialitatea, gravitatea, echilibrul partiturilor, am regăsit strălucirea, adîncimea, eleganța, căldura, unica sonoritate a viorii lui Ion Voicu.

La începutul acestei stagiuni l-am invitat pe Ruggiero Ricci — interpret unanim socotit drept „un Paganini al veacului XX" — să asculte un disc cu *Concertul în Re major* al genovezului, avîndu-l drept solist pe Ion Voicu. Extaziat Ruggiero Ricci mi-a declarat că a fost întrecut...

Nu știu ce coeficient de curtuazie se găsea în această declarație (Ruggiero Ricci era însă literalmente fermecat de arta lui Ion Voicu, mi-a cerut să-i pun de cîteva ori discul), dar am certitudinea că „ciclul de concerte Ion Voicu" ce a demarat la sfîrșitul lunii ianuarie la Filarmonică ne va dovedi nivelul forțelor lui Ion Voicu, capacitatea sa de a se autodepăși continuu, capacitatea sa de a se ridica permanent la cele mai înalte cote ale artei interpretative contemporane.

IOSIF SAVA

Emil Simon, compozitor și dirijor

Prezent din nou în fruntea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Emil Simon ne-a oferit pentru început prima audiție bucureșteană (cea absolută a avut loc anterior, la Tîrgu Mureș) a compoziției sale *Sonata per orchestra*, scrisă în 1972. Nu este pentru întîia oară că Emil Simon schimbă bagheta dirijorală cu condeiul compozitorului. Dar parcă pentru întîia oară experiența sa de interpret intrat într-un contact aprofundat cu sutele de partituri prezentate de la pupitrul șefului de orchestră a fecundat în modul cel mai fericit talentul său de creator și cunoștințele de specialitate dobîndite în acest domeniu. Aș spune chiar — fără a dori să minimalizez prin nimic meritele indiscutabile ale lucrării — că ea vădește profesiunea de dirijor a autorului, într-atît de eficiente sînt combinațiile timbrale și efectele sonore care dau savoare *Sonatei per orchestra* de la un capăt la altul. În chip evident Emil Simon stăpînește cu autoritate meșteșugul orchestrației, știe să-l folosească pentru a alterna stări de tensiune cu altele de destindere, pentru a pune în valoare momente solistice (de vioară, de corn sau de marimbafon), în contextul unei țesături orchestrale dense și totuși transparente. De aci decurge însă și pericolul care-l pîndește pe compozitorul Emil Simon: capacitatea de a obține acele efecte sonore care asigură succesul dirijorului, făcînd să treacă pe un plan secundar substanța muzicală propriu-zisă, preocuparea pentru găsirea unui limbaj personal. Impresia aceasta, formulată „la rece", nu m-a împiedicat să mă alătur — în sala de concert — numerosului public care și-a exprimat în chip spontan satisfacția prin aplauze

https://biblioteca-digitala.ro

călduroase. S-or fi adresat aceste aplauze compozitorului sau dirijorului? E greu de spus. Poate ambilor. În orice caz, dacă față de creație se pot formula unele rezerve, realizarea dirijorală a fost impecabilă, constituind de departe reușita majoră a serii.

Concentrarea atenției autorului-dirijor asupra propriei sale creații avea să fie însă plătită scump de către Emil Simon, căci paginile wagneriene incluse în partea a doua a programului nu s-au ridicat la nivelul așteptărilor și nici măcar la acela atins anterior de valorosul șef de orchestră clujean în interpretarea aceluiași repertoriu. Uvertura operei *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* s-a desfășurat într-o manieră excesiv de relaxată, fără punerea în valoare adecvată a momentelor de mare strălucire orchestrală și fără acordarea atenției cuvenite deplinei precizii a intervenției diferitelor grupe instrumentale. Cele două fragmente din *Tristan și Isolda* (Preludiul și Moartea Isoldei) nu au beneficiat, la rîndul lor, de acea stare de mare tensiune emoțională, care caracterizează întreaga partitură a acestei capodopere necontestate a teatrului liric. Magdalena Cononovici a demarat greu în *Moartea Isoldei*, dar a creat apoi cîteva momente de mare frumusețe, pline de inteligență dramatică, realizînd o Isoldă tînără, vibrantă. Păcat că, în ansamblu, n-a părut într-o formă vocală deosebită, fiind pe alocuri estompată de orchestră.

Programul a mai cuprins și *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în La major* de Liszt, prilej de a ne întîlni cu un solist oaspete din R. P. Ungară, tînărul pianist Ranki Dezsö, aureolat de numeroase succese internaționale, printre care și un prestigios premiu I la Concursul „Schumann". Ranki s-a dovedit într-adevăr un virtuos de anvergură, care domină cu ușurință tehnica pianistică în desfășurările cele mai pretențioase. Cîntul său este îngrijit, cursiv, are un tușeu perlat, știe să creeze momente de expresie poetică. Marile recitative ale lucrării n-au fost însă declamate cu toată elocința și libertatea, cu acea prodigalitate a gestului pe care fiecare pagină lisztiană o reclamă. Focurile de artificii pianistice impuse de această celebră pagină concertantă au lipsit, fiind înlocuite de o sensiblerie străină de spiritul lucrării. Poate că Liszt — în ciuda consanguinității — nu este compozitorul care corespunde cel mai deplin temperamentului solistului. Îl vom reasculta cu interes într-un repertoriu mai adecvat înclinațiilor sale.

EDGAR ELIAN

„Societatea Muzica"

Deși de curînd înființată, „Societatea Muzica", condusă cu pricepere și însuflețire de compozitorul Doru Popovici, reușește să polarizeze, alături de tinere talente în plină dezvoltare, și forțe creatoare de primă mînă, dăruind astfel publicului meloman concerte de o deosebită ținută artistică. Dovadă stă cel de al doilea concert „Dialog cu publicul" care a avut loc în Sala mică a Palatului R.S.R., sub auspiciile Casei de cultură a sectorului IV și centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de amatori.

Sub titlul *Tradiție și inovație în muzica românească de cameră*, muzicologul Radu Stan a prezentat cu deosebită competență patru prime audiții ale compozitorilor: Liviu Glodeanu, Iancu Dumitrescu, Anton Dogaru și Octavian Nemescu.

Nu mai puțin fertilă a fost colaborarea cu sculptorul Alexandru Bretеanu, care ne-a demonstrat posibilitatea realizării unei fuziuni perfecte între muzică și plastică în compoziția lui Octavian Nemescu, *Concentric*. Nemescu este un compozitor de excepție care scrie sub imperiul necesității exprimării profunde cu o maximă concentrare și exigență asupra materialului sonor, fiind un partizan al șlefuirii operei de artă pînă în cele mai mici amănunte.

Datorită îmbinării cu măiestrie a mai multor cîntece ce aparțin unui mare număr de culturi și popoare, autorul ne face să trăim sentimentul eternității muzicii, prin ștergerea diferențelor ce există virtual în fiecare cîntec. Se creează astfel un filon al genezelor muzicale, o matcă a tuturor muzicilor, în care fiecare muzică s-ar putea regăsi, dîndu-ne totodată sentimentul de infinitate a tuturor noțiunilor ce țin de spațiu și timp.

Concentric aduce cu sine liniștea, pacea și înțelegerea ce ar trebui să domnească pretutindeni.

Sperăm să ne întîlnim cît mai des cu muzica lui Octavian Nemescu în sălile de concert.

Liviu Glodeanu, cu *Vocalize* pentru soprană, flaut, violă și marimbafon, se îndreaptă pe un drum ce pare a aduce în următorii ani surprize încă nebănuite.

Maxima economie a mijloacelor de expresie, dialogurile fiecărui instrument ce gravitează în jurul unei voci pivot cu modificări continue ale structurii, precum și momente în care spațiul muzical depășește structura ritmică atribuită, pentru a crea adevărate momente de polispațializare. Iată calități ce conferă o reușită sigură acestei lucrări.

Mă gîndesc în mod deosebit la splendidul contrapunct dintre soprană și flaut, bazat pe o microtonie care creează sentimentul detașării unor spații multiple dintr-o sursă unică.

O remarcă deosebită pentru Steliana Calos-Cazaban care s-a dovedit și de această dată o excepțională voce dublată de o subtilă și inteligentă muzicalitate. Nu mai puțin valoroși, flautistul Voicu Vasinca deja cunoscut publicului, precum și o plăcută surpriză în persoana tînărului violist Vladimir Mendelsohn, despre care se va vorbi în viitor, cu siguranță.

Cine spune că în ziua de azi nu se mai poate compune, sau nu se mai compune decît cu ajutorul riglei de calcul, a calculatorului electronic, a instalațiilor electroacustice de ultimă oră, precum și cu un vast ajutor primit din partea matematicienilor și logicienilor, se înșeală. Talent de cea mai autentică factură, cu o imaginație viguroasă și fecundă, Iancu Dumitrescu reușește în lucrarea *Medium-2* pentru violoncel solo să ne aducă din nou

https://biblioteca-digitala.ro

în actualitate noțiunea de „virtuos", prin care tainele instrumentului se dezvăluie treptat, acaparîndu-ne atenția de la prima la ultima notă. Autorul pulverizează literalmente noțiunea clasică de instrument solist, transformînd violoncelul într-o adevărată orchestră. Ideea de cantilenă este înlocuită printr-un discurs muzical fluent realizat cu un număr redus de arhetipuri sonore, ce revin mereu sub o altă formă, ca un adevărat caleidoscop. Apare un ciclu al fenomenelor, ca în natură, unde există mereu un altceva rămînînd în permanență același. Totul este o imensă respirație întretăiată de pauze lungi care surprind și încîntă prin noutate.

Violoncelistul — Vasile Comșa — a fost o adevărată revelație, prin calitățile remarcabile pe care le-a dovedit, depășind cu mult condiția unui simplu interpret.

Sub bagheta dirijorului Radu Cozărescu a fost interpretată lucrarea *Triptic* pentru flaut, violă, violoncel, pian și percuție de tînărul compozitor Anton Dogaru, care a surprins în mod plăcut prin soliditatea construcției și inventivitatea coloristică.

Nu știu dacă a fost intenția autorului apropierea de ceea ce se numește „Kitsch", dar cred că o astfel de abordare nu ar fi rău venită.

Consemnăm astfel cu satisfacție cum ideea concertelor dezbatere, realizate pentru prima dată la Radioteleviziune, îmbracă noi aspecte, dînd roade și în alte instituții de cultură în promovarea muzicii contemporane românești.

LUCIAN METIANU

Dmitri Alexeev

Am venit la recitalul foarte tînărului pianist Dmitri Alexeev, condus fiind de dorința de a retrăi alături de el entuziasmul în adevăr contaminant al acestui prodigios talent pe care — cu toții — l-am cunoscut prima dată la ediția din 1970 a Concursului internațional „George Enescu". Pe atunci temperamentul ardent al lui Alexeev se exterioriza ca o flacără vie, devorînd spațiile sonore, ca un torent de foc cu zăgazuri imprevizibile, un torent antrenat mai mult de dorința de a-și elibera, în cînt, energiile interioare decît de a servi marile sensuri ale muzicii interpretate.

De această dată, la cei 27 de ani ai săi, Dmitri Alexeev parcurge etapele unei evidente maturizări artistice, o maturizare pe care o distingem în natura diversificată a abordării materialului muzical de la Mozart la Chopin și pînă la Prokofiev. Cu atît mai mult, cunoscîndu-l pe Alexeev din aparițiile sale anterioare, interpretarea celebrei *Sonate în do minor* de Mozart a surprins prin echilibrul proporțiilor, prin vigoarea evident reținută a expunerilor; în mod evident, momentele dinamice, tempourile animate îl solicită îndeosebi pe cîtă vreme paginile meditative, de un lirism calm, par — încă — mai puțin susținute; mă refer la partea mediană, lentă a sonatei mozartiene. În schimb, expresivitatea romantică, lirismul intens, avîntat, al *Sonatei în si minor* de Chopin a apărut conturat ferm, alert, cu o consistență expresivă mișcătoare.

În mod cert, momentul culminant al programului l-a constituit interpretarea celei de a *VI-a Sonate*, aparținînd lui Serghei Prokofiev. Dinamismul partiturii a fost construit de Alexeev ca o structură expresivă integră, de o forță telurică. Tehnica degetelor, a articulajelor, atacul percutant al brațelor au aci un rol covîrșitor; sînt atuuri de care Alexeev uzează cu o fascinantă dezinvoltură, cu o scăpărare a spiritului în adevăr uimitoare.

DUMITRU AVAKIAN

Mihail Homitzer

În martie 1970, aplauzele publicului răsplăteau la Ateneu arta unui celebru trio: Dmitri Bașkirov, Igor Bezrodnîi, Mihail Homitzer. A fost o seară de mare încîntare artistică, o seară în care trei personalități de primă mărime își uneau izvoarele într-un singur mare fluviu muzical. Și dacă pe Dmitri Bașkirov și Igor Bezrodnîi îi cunoșteam din întîlnirile anterioare, Mihail Homitzer se impunea drept un artist de mare calibru pe care trebuia să-l reascultăm. După 3 ani, Agenția de impresariat artistic ne-a dat posibilitatea de a-l urmări pe violoncelistul Mihail Homitzer într-un amplu recital la Sala mică a Palatului, (programat de altfel, în săptămîna în care urma să colaboreze cu Filarmonica din Timișoara în *Variațiunile pe o temă roccoco* de Ceaikovski).

Mihail Homitzer revine în România în plină glorie concertistică, după ce specialiștii și iubitorii de artă din mari centre muzicale ale Europei, din Statele Unite ale Americii și Japonia l-au aclamat drept unul dintre cei mai interesanți soliști ai lumii contemporane.

Mihail Homitzer este un virtuoz în cea mai deplină accepție a acestui cuvînt. Ore întregi dă curs liber rafalelor virtuozității sale, cu o dezinvoltură cuceritoare pentru orice spectator, știind să smulgă continuu corzilor violoncelului accente de unic farmec. Tonul său are strălucire, pătrundere, căldură.

De la prima măsură simți că pentru Mihail Homitzer nu mai există de multă vreme probleme de tehnică, simți forța unui temperament care își lasă amprenta pe fiecare idee muzicală, simți voința căutătorului de mineral pur, simți bucuria instrumentistului de a intra în miezul muzicii.

Recitalul bucureștean a fost lipsit de lucrări de mare desfășurare (și binevenite ar fi fost desigur într-o întîlnire artistică de o asemenea amplitudine, una din Suitele lui Bach sau o *Sonată* beethoveniană), dar seria pieselor de la *Sonata în Re major* de Locatelli, la *Variațiunile pe o temă de Rossini* de Bohuslav Martinu și suita de bisuri oferite la cererea publicului, (*Dansul focului* de De Falla, *Scherzo-ul* din *Sonata în re minor* de Șostakovici, un *Coral* de Bach, *Romanța* lui Debussy) — au conturat valorile unui artist ce știe se găsească culori diferențiate pentru fiecare stil,

https://biblioteca-digitala.ro

pentru fiecare zonă a muzicii cultivate, a unui instrumentist de mare dăruire artistică care știe să capteze de la prima la ultima mișcare atenția auditorului.

Arcușul său eliberează nebănuite energii. Din momentul în care atacă *Allegro-ul* inaugural al *Sonatei în la minor* de Schubert, primul episod din ciclul pieselor — fantezie de Schumann, sau tema refren a *Rondo-ului în sol minor* de Dvorak Mihail Homitzer aduce o flacără ce încălzește expresia cu o patimă care amintește în același timp geniul lui Rostropovici, vibrația cîntului lui Piatigorski, iradierile lui Feuerman, chiar dacă îi lipsește deocamdată liniștea și ruga lui Pablo Casals.

Recitalul lui Mihail Homitzer (acompaniat fidel la pian de Igor Cernîșev) a fost un eveniment al stagiunii și sutelor de melomani care n-au știut cine este violoncelistul programat în stagiunea camerală a Filarmonicii, lipsind de la acest unic recital, trebuie să li se ofere posibilitatea de a-l reîntîlni pe marele violoncelist sovietic în sălile de concert ale Bucureștiului.

I. S.

Corul de cameră „Macalester"

Din S.U.A., în cadrul acțiunilor întreprinse de organizația „Ambasadorii prieteniei", ne-a vizitat țara corul de cameră al colegiului „Macalester", centru universitar de veche tradiție al „orașelor gemene" Minneapolis și St. Paul din statul american Minnesota. Condus de Dr. Dale Warland, director de muzică corală al colegiului, colectivul — care cuprinde 35 de studenți cu o vîrstă medie de 20 de ani — este numai una dintre formațiile corale dirijate de eminentul muzician american în orașul său de reședință, căci alături de aceasta mai funcționează un cor amplu de 100 de persoane, un grup de 40 de cîntăreți semiprofesioniști constituiți sub titulatura „Dale Warland Singers" și așanumitul cor al comunității Macalester, care reunește studenți, părinți ai studenților, absolvenți și personal salariat al universității. Apare evident că la acest institut de învățămînt superior se acordă importanța cuvenită cultivării muzicii corale sub diferite forme, lucru demonstrat prin înaltul nivel atins de corul de cameră care ne-a vizitat.

De la începutul concertului prezentat la Muzeul de Artă al R. S. România sub auspiciile Institutului de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice, a apărut evident că Dr. Dale Warland este la curent cu cele mai moderne practici în materie de aranjament al corurilor de cameră pe scenă: cele 10 soprane și 10 altiste, cei 7 tenori și 8 basi nu se prezintă grupați pe compartimente vocale, ci amestecați între ei, după un criteriu greu de întrevăzut la un prim aspect, dar sesizabil apoi ca fiind micro-unitatea de patru timbre diferite, multiplicată la întregul colectiv. În felul acesta, sonoritatea de ansamblu nu se mai percepe ca o rezultantă a patru grupuri de semnale sonore precis direcționate ca sursă, ci ca un tot monolitic, care parvine la urechile ascultătorilor dintr-odată de pe întreaga suprafață a scenei. Metoda aceasta, practicată și de Marin Constantin cu corul „Madrigal", are avantaje indiscutabile, deși este de presupus că îngreunează munca la repetiții.

Cei 35 de membri ai corului sînt studenți în diferite discipline care se predau la colegiu, puțini dintre ei urmînd chiar studii muzicale. Sînt deci, în majoritate, artiști amatori, practicînd muzica corală doar pe perioada vieții universitare. „Amatorismul" acesta, reflectat în evidenta plăcere cu care se dedau cîntului în colectiv, se îmbină în mod armonios cu calități de tehnică vocală, de puritate a intonației, de precizie a atacului, de claritate a dicțiunii, caracteristice îndeobște unor profesioniști de înaltă calificare și de îndelungată experiență. Din această ideală îmbinare rezultă interpretări de superioară ținută artistică, obținute pe parcursul unei arii repertoriale de o mare diversitate în ce privește atît genul, cît și epoca: madrigale provenind din secolul al XVI-lea (Passereau, Di Lasso), dar și din veacul nostru (Halsey Stevens, profesor de muzică la Universitatea din California de Sud), muzică gregoriană (cîntată homofon de grupul de bărbați, în limba latină), dar și un cîntec de Charles Ives (executat monodic de grupul de femei), un motet al germanului Schein (secolul al XVII-lea), dar și unul al englezului Stanford (secolul XX), cîntece de Ravel, dar și „spirituals" americane. Tuturor acestora li s-au adăugat, după pauză, cîteva lucrări mai ample ale unor compozitori americani contemporani: *Patru pastorale* de Cecil Effinger (n. 1914) cu solo de oboi (susținut în mod remarcabil de Charles Braden, conducătorul partidei tenorilor din cor!), conturînd o atmosferă ușor melancolică, plină de rafinament coloristic, apoi *Reîncarnații* de Samuel Barber (n. 1910), trei piese de remarcabilă invenție melodică și armonică, și în fine *Voci în noapte* de Nicolas Roussakis (n. 1934), evocînd exclusiv prin sunete onomatopeice, șoapte, șuierături și interjecții (cărora li se adaugă un gong și alte cîteva discrete instrumente de percuție) zgomotele percepute noaptea într-o „pădure vrăjită". După această piesă de mare efect, realizată cu o impresionantă virtuozitate a nuanțelor, programul s-a încheiat cu un mănunchi de cîntece folclorice americane, dintre care unul *(Feciorul căruțașului)* prezentat de Cheryl Conklin, conducătoarea compartimentului sopranelor, fără acompaniamentul corului.

Realizat în condiții artistice impecabile, concertul corului „Macalester" a vădit rezultatele remarcabile ce se pot obține de o formație corală universitară, atunci cînd în fruntea ei se află un muzician înzestrat cu entuziasm, cultură profesională și talent pedagogic ca Dr. Dale Warland.

E. E.

https://biblioteca-digitala.ro

Reiner Miedel—Dan Grigore

Reiner Miedel a fost pentru prima oară oaspetele Ateneului dar şi-a cîştigat de la primul concert simpatia publicului şi ceea ce este foarte important, a dobîndit dragostea orchestrei. Stăpînit de o vibrantă nelinişte, fremătător, cîntînd permanent cum ar fi spus Călinescu „pe cheia tumultuosului", Reiner Miedel ştie să atragă masa instrumentiştilor, ştie să-şi apropie publicul. Anul trecut a condus un concert al Filarmonicii din Braşov, şi Agenţia de impresariat a avut indiscutabil o iniţiativă remarcabilă, invitîndu-l pe dirijorul suedez la o confruntare cu publicul capitalei.

Născut în anul 1937 la Regensburg, studiind la Paris violoncelul cu Navarra, prim-violoncelist al Orchestrei simfonice din Stockholm şi deţinător al primului premiu al unui Concurs pentru tineri dirijori, organizat de Radiodifuziunea suedeză, asistent timp de 2 ani al lui Antal Dorati, prezent adeseori la pupitrul unor formaţii din Europa şi America, Miedel aduce pe podiumul dirijoral o multilaterală experienţă muzicală, o expresivă manieră dirijorală (minunate sînt în gestica lui Miedel amintirile violoncelistului, permanent căutător al unui vibrato de adîncime). Reiner Miedel vine pe podiumul dirijoral cu o mînă dominatoare.

Şi din gradaţiile fortissimoului cu care a izbucnit prima piesă a programului. *Uvertura* la *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* de Wagner, intuiai nevoia temperamentală a dirijorului de a solicita ansamblului imagini încărcate de forţă, solemnitate, chiar dacă uneori ele „înghiţeau" în tumultul lor, liniile melodice ce ar fi solicitat fior liric, umor, generozitate melodică.

Momente definitorii ale artei lui Reiner Miedel au fost marcate de tălmăcirea celei de a 7-a *Simfonii* beethoveniene: forţa şi-a aliat aici uneori meditaţia, liniştea. Partitura *Simfoniei a VII-a* atît de cunoscute de public (şi ceea ce este mai important: însuşită de instrumentişti în cîteva versiuni de referinţă) a avut stil, personalitate. (Cu toate că am fi dorit să ascultăm aici cea mai bună garnitură de solişti şi să nu asistăm la penibile rateuri ale trompetiştilor şi corniştilor).

În concertele dirijate de Reiner Miedel la Filarmonică am avut şi bucuria de a-l reîntîlni pe Dan Grigore interpretînd pentru prima oară în Bucureşti (după cîteva rodaje în celelalte centre muzicale ale ţării) cea mai profundă dintre partiturile pe care şi le-a însuşit în ultimii ani, *Concertul în re minor* de Johannes Brahms. Dan Grigore a cîntat cu o gamă redusă de culori, dar cu iluminări ademenitoare, cu linişti adînci...

Cîteva cuvinte şi despre programul de sală.

După mulţi ani de cînd ne-a obişnuit cu programe de ţinută muzicologică şi publicistică capabile, să-i introducă pe auditori în miezul muzicii, să le ofere elemente de bază pentru a înţelege lucrările înscrise în agenda concertului, Filarmonica ne oferă deodată — probabil din pricina unor schimbări de cadre care au avut loc în această perioadă în secretariatul muzical — un program de sală semnat de Lucian Voiculescu, îmi permit să spun incalificabil, un program redactat fără grijă pentru valoarea cuvintelor, un program fără nici un sens educativ, un program ce-şi propune parcă să aducă doar o sumă de extra banalităţi.

Putem poate înţelege în scrisul unui redactor de programe de sală deficienţe în analiza muzicală a unei partituri, în definirea locului unui compozitor în istoria muzicii, putem poate trece cu vederea că Brahms este calificat drept compozitor... „neoclasic"; putem poate înţelege fraze aruncate de genul „Dacă pentru muzicologie operele lui prezintă o miraculoasă complexitate a scriiturii, pentru inimile sensibile ea deschide orizonturi largi de gîndire şi simţire", nu putem înţelege în schimb, lipsa de respect pentru muzică, pentru istoria ei atunci cînd, vorbind despre *Concertul în re minor* de Brahms, trebuie să amintim că marele creator „mergea veşnic cu galoşi şi umbrelă şi, cu buzunarele pline de bomboane" sau aserţiuni de genul „... privind viaţa prin prisma unei uşoare mizantropii a cărei cauză poate fi aflată şi în strădaniile lui necurmate de a realiza mereu ceva mai bun in excelsis, Brahms a creat totuşi o muzică de mare generozitate, clocotind de pasiuni şi de o nemărginită dăruire...", nu putem înţelege de ce este aşa de important să aflăm în analiza unui *Concert pentru pian* că Brahms a fost decorat cu... ordinele „Maxmilian Leopold Pentru merit" sau să înotăm în fraze languros patetice de genul „Muzica lui Brahms apropie şi cheamă fără încetare"... fraze care se doreau pornite din ardoarea paginilor lui Romain Rolland dar sunau amarnic de funcţionăresc.

Programul de sală este, ca şi concertul, un act de cultură, un act de educaţie estetică şi nu-l putem concepe în afara unor minime rigori ştiinţifice şi publicistice.

I.S.

Pierre Cochereau

Şcoala organiştilor francezi se bucură de o justificată faimă şi de o veche tradiţie. De la César Franck şi Camille Saint-Saëns, ambii unanim apreciaţi la vremea lor ca virtuoşi ai „regelui instrumentelor", trecînd prin Alexandre Guilmant, Georges Jacqb, Charles-Marie Widor, Albert Schweitzer, apoi prin Marcel Dupré, Maurice Duruflé, Olivier Messiaen, Louis Vierne, Gaston Litaize, Edouard Commette, Marie-Claire Alain şi Pierre Cochereau — iată o întreagă pleiadă de maeştri care au impus Franţa ca una din ţările principale de cultură organistică. Dezvoltarea aceasta a găsit o bază materială favorabilă prin existenţa unor remarcabili constructori de orgi, în frunte cu Aristide Cavaillé-Coll (1811—1899), care a realizat celebrele instrumente existente şi astăzi la catedralele Notre Dame, Madeleine şi St. Sulpice din Paris. Toate aceste orgi —

https://biblioteca-digitala.ro

ca și altele provenind din aceeași perioadă — au fost construite în conformitate cu o estetică aflată la mare cinste în ultima parte a secolului trecut și la începutul secolului nostru; denumite orgi „neo-romantice" (sau chiar „super-romantice"), ele posedă sonorități de mare presiune, adecvate interpretării unui repertoriu caracteristic școlii romantice de compoziție. Orgile acestea se deosebesc net de instrumentele clasice franceze și germane ale secolului al XVIII-lea, ale căror sunete fine, clare și penetrante se potrivesc mai degrabă cultivării creației lui Bach și a altor compozitori din epoca sa. Totuși, muzica lui Bach poate fi executată în mod satisfăcător și pe orgi romantice, dacă se alege o registrație corespunzătoare, folosindu-se totodată și stilul de interpretare necesar.

Am considerat utilă această introducere, pentru a înțelege mai bine personalitatea lui Pierre Cochereau, aflat pentru a doua oară oaspetele Capitalei noastre. Titular al marii orgi de la Notre-Dame, după ce a activat anterior și la orga de la St. Sulpice (ambele de construcție Cavaillé-Coll), Cochereau este discipolul vestiților organiști francezi Marcel Dupré (pe care l-a suplinit la începutul carierei sale la orga de la St. Sulpice) și Maurice Duruflé. El reprezintă așadar școala franceză de orgă în ceea ce are mai tipic ca orientare neo-romantică. Nu trebuie de aceea să ne mire faptul că din repertoriul său de recital la orga Studioului de concerte al Radiotelevisiunii (un instrument de construcție modernă, dar bazat tot pe principiile orgilor romantice) lucrările clasice nu au constituit partea cea mai realizată. Cele patru *Sonate* ale portughezului Carlos Seixas, cele patru selecțiuni din *Suita Tonului 2* a francezului Louis-Nicolas Clérambault, ca și cele două *Corale,* alături de *Preludiul și fuga în Do major de* Bach (cu toate lucrări provenind din secolul al XVIII-lea), au vădit că rigoarea ritmică și strictețea executării ornamentelor în stilul epocii nu reprezintă punctul „forte" al maestrului francez.

Abia în partea a doua a programului, calitățile care au făcut faima lui Pierre Cochereau s-au putut dezvălui în toată complexitatea lor. Pentru început, un *Cîntec de pace* de J. Langlais a creat o ambianță calmă, destinsă, de mare seninătate, pregătind parcă publicul pentru ceea ce avea să urmeze prin contrast. Apoi, în piesa *Sfîrșit de evocare* a dascălului său Marcel Dupré, Pierre Cochereau ne-a oferit o primă „mostră" a tehnicii sale virtuoze și mai ales a inepuizabilei sale fantezii în combinarea culorilor sonore. Maestru în arta improvizației, el și-a încheiat programul cu un *Coral cu variațiuni,* realizat „ad-hoc" pe baza unei teme primite în sală din partea prof. Domnica Constantinescu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Aci, Cochereau s-a dezlănțuit fără nici o reținere, a creat variațiune după variațiune timp de peste 30 de minute, punînd în acțiune tot ce orga îi putea oferi ca varietate a registrelor. Eliberat de strînsoarea strictețeî ritmice și de obligația realizării meticuloase a apogiaturilor, trilurilor și altor ornamente specifice muzicii veacului al XVIII-lea, el a solicitat continuu cele patru claviaturi manuale și pedalierul, dînd dovada unei uimitoare capacități de atenție distributivă (schimbă cu o mînă butoanele de acționare a diferitelor registre, în timp ce fraza muzicală continuă la cealaltă mînă pe unul dintre manuale și adeseori simultan la pedalier, acționat cu picioarele !). Ascultîndu-l pe Pierre Cochereau în această veritabilă demonstrație de policromie organistică, ne imaginam ce impresie extraordinară trebuie să producă improvizațiile sale pe orga Cavaillé-Coll a catedralei Notre-Dame din Paris, cu nenumăratele sale registre și tuburi ! În acest context, reușita sa aproximativă în partea de program rezervată muzicii vechi pierde din importanță. Pierre Cochereau rămîne un indiscutabil maestru al repertoriului romantic de orgă, un improvizator de forță, un colorist neîntrecut, capabil să exploateze la maximum posibilitățile de registrație ale instrumentelor la care cîntă. Interpreți universali, în stare să realizeze perfecțiunea în orice zonă repertorială atacată, sînt excepții rarisime. Să-i fim de aceea recunoscători lui Pierre Cochereau pentru că ne-a prilejuit — în partea a doua a programului său de recital — satisfacții estetice pe măsura renumelui său de „fenomen fără echivalent în istoria orgii contemporane" (Marcel Dupré).

E. E.

Eckart Schlandt

Este îmbucurător de constatat faptul că din rîndurile organiștilor mai puțin cunoscuți, viața noastră de concert distinge nume noi ce desemnează valori autentice. Cum este firesc, entuziasmul nostru — al obișnuiților sălilor de concert, al oamenilor de muzică, ca și al melomanilor este cu atît mai mare cu cît amintirea unor memorabile recitaluri de orgă, susținute la Ateneul Român cu ani și ani în urmă, este încă foarte puternică; dar — în egală măsură — nu putem trece cu vederea faptul că valoarea interpretativă a unor asemenea concerte a scăzut mult, în vremea din urmă. Fără a se constitui într-un mare eveniment al stagiunii, recenta apariție la Ateneu, a organistului brașovean Eckart Schlandt a constituit o veritabilă și, în mare măsură, reușită tentativă de reabilitare a recitalului de orgă. Schlandt este, înainte de toate, un muzician organist cu o solidă formație profesională ce depășește net strictele abilități tehnice ale interpretului executant. Ne demonstrează acest fapt însăși structura programului ce a inclus lucrări importante ale marelui repertoriu organistic, de la creațiile preclasicilor Buxtehude, Pachelbel, Bach, la cele ale compozitorilor postromantici cu evidente tendințe neoclasice ca Paul Richter și Max Reger. Schlandt gîndește forma muzicală și o realizează în mod elocvent fără a poseda însă — în ciuda unei evidente robusteți a expresiei — acea atitudine leonină, omnipotentă în fața instrumentului și a lucrării. Primele piese ale programului au constituit mai mult momente de pregătire, de acumulare a tensiunii emoționale, a tensiunii gîndirii muzicale, absolut necesare realizării unor opus-uri ca *Toccata concertantă în Mi major* de J. S. Bach sau a sonatelor postromantice aparținînd lui Paul Richter și Max Reger. Nuanțele agogice — în special în execuția acestor două ultime lucrări — au apărut ferm și logic deduse din struc-

https://biblioteca-digitala.ro

tura frazei muzicale şi mai puţin ca un rezultat al interpretării subiective a acestuia. În plus, aceste ultime lucrări ale programului au beneficiat şi de o registraţie unitară, funcţional ataşată textului căci — trebuie remarcat — Eckart Schlandt manifestă o evidentă tendinţă de a colora timbral opus-urile interpretate uneori peste necesităţile de bază ale textului muzical. Şi totuşi — prin realizările lui majore — recitalul a constituit una dintre serile de muzică foarte bune pe care le-am putut audia, în ultima vreme, la Bucureşti.

D. A.

Krimhilda Cristescu

În sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a avut loc la sfîrşitul lunii ianuarie recitalul pianistei şi profesoarei Krimhilda Cristescu.

Este regretabil că în sală nu se aflau decît vreo 30 de auditori iar profesorii şi studenţii Conservatorului s-au afirmat prin absenţă. Un talent cu totul deosebit şi o muncă uriaşă — depusă de interpretă, meritau, credem, o mai amplă participare.

Programul a început cu *Fantezia cromatică* şi *Fuga* de J. S. Bach, una din cele mai inspirate pagini ale marelui Cantor din Leipzig. Pianista a redat cu o uimitoare velocitate digitală, ruladele — uneori exagerat de repezi din fantezia cu iz de recitativ dintr-o cantată, revenind însă la ritmica strictă şi bine echilibrată în *Fugă.*

Sonata în La major K. V. 331 de Mozart ni s-a părut lungă din cauza repetării tuturor variaţiilor, lipsite de diferenţă în reluarea fiecărei fraze. De asemenea, nu credem că expresia mozartiană admite unele grăbiri, care fac să sufere nobleţea inefabilă a divinului inspirat. *Marşul a la turca* (Finalul) ne-a răsplătit, într-o bună măsură de inconsecvenţele interpretative anterioare, fiind viu şi sincer redat în scînteierile-i orientale vieneze.

Marele merit al programului l-a constituit includerea celor *5 piese pentru pian* de compozitoarea Florica Racoviţă. Scriitura pianistică a acesteia este întotdeauna nouă, interesantă şi inspirată. Astfel, prospeţimea *Improvizaţiei* cu prea frumoasa secţie mediană, *Capriciul*, cele *2 Studii* şi *Preludiu* au fost urmărite cu nesaţ de către auditori. Este de mirare că nu se cîntă mai des şi nu există încă un disc cu lucrările acestei compozitoare al cărei limbaj muzical nou nu este niciodată nearmonios. Krimhilda Cristescu a interpretat aceste piese cu inteligenţă, tehnică fulgurantă şi simţire.

Cred că punctul culminant al serii l-a constituit *Sonata a III-a op. 28* de Serghei Prokofiev, în care verva pianistei a fost la înălţimea noutăţii, exigenţei tehnice şi imaginative a lucrării. *Balada a II-a în fa* de Chopin şi-a găsit în interpretare nota poetică cît şi strălucirea cerută de a 2-a temă. Programul s-a încheiat cu *Rapsodia în do diez minor* de Franz Liszt în care pianul a tunat şi fulgerat în dezlănţuirea puterilor tehnice ale pianistei.

Ne surprinde că un talent autentic ca acel al pianistei Krimhilda Cristescu nu este auzit mai des în sălile de concerte sau într-un concert simfonic, ca solistă. Ar merita mult mai multă atenţie pentru spontaneitatea cîntului său, a unei tehnici bine puse la punct, a sunetului său colorat, dar mai ales pentru vastul repertoriu ce-l posedă.

SANDU ALBU

Cvartetul „Academica"

Prezenţă relativ recentă a vieţii noastre de concert, cvartetul de coarde „*Academica*" aduce în peisajul muzical al ţării o reală prospeţime şi o distincţie caracteristică.

Desigur, prospeţimea aparţine, în primul rînd, vîrstei — cei patru interpreţi au între 25 şi 27 de ani, dar ea rezidă şi în maniera foarte sinceră, lipsită de idei preconcepute, în care este abordată muzica interpretată. Distincţia — acest apanaj al artiştilor de o anume clasă — este, în acest caz, un reflex natural al unei înţelepte, aş spune, atitudini în cînt, atitudine izvorîtă dintr-o aprofundare lucidă a materialului muzical, dintr-o inspirată meditaţie asupra acestuia ; în consecinţă, adevărul muzicii interpretate se relevă clar şi firesc, cu o elocvenţă solid fundamentată de datele unei tehnici, ale unei culturi instrumentale de calitate.

În adevăr, Mariana Sârbu-Dăncilă — prima violonistă a cvartetului — este laureată a unor importante concursuri naţionale şi internaţionale de interpretare cum sînt „George Enescu", „Karl Flesch", „Maria Canals" ; în plus, interpreta a desfăşurat şi susţine şi în prezent o bogată activitate solistică ce i-a adus importante succese în ţările din Est-ul Europei dar şi în R.F. Germania, Spania, Franţa, Olanda, Finlanda, Anglia.

Angela Gavrilă-Dieterle — deţinătoare a celei de a doua viori a cvartetului — este şi ea laureată a unor concursuri de interpretare desfăşurate pe plan naţional şi internaţional, a unor competiţii de talia concursului „George Enescu" şi „Maria Canals". Activitatea ei solistică a condus-o în multe centre de cultură ale ţării noastre ca şi în Italia.

Violistul formaţiei, Constantin Zanidache susţine şi el o notabilă activitate solistică în ţară şi peste hotare (R.F. Germania), iar violoncelistul Mihai Dăncilă s-a afirmat şi el ca solist în concertele orchestrelor din ţară sau în turnee în R.F. Germania şi Franţa.

În aceste condiţii, munca colectivă în cadrul formaţiei camerale pe care au înfiinţat-o trebuie privită ca o superioară împlinire a activităţii solistice, a efortului interpretativ susţinut de fiecare interpret în parte. Ca urmare, roadele acestei susţinute şi pasionate munci nu au întîrziat să se arate, cvartetul „*Academica*" fiind actualmente laureat al concursurilor internaţionale de cvartete, concursuri de mare prestigiu desfăşurate în 1972 la Liège şi Munchen,

https://biblioteca-digitala.ro

unde muzicienii români au obținut — în ambele cazuri — cel de al doilea premiu. Turneele de concerte ale formației au adus în consecință o firească confirmare a acestor rezultate prețioase ; este vorba de turneele întreprinse în Spania, Belgia, Olanda, Italia, R.F. Germania, fiecare apariție fiind comentată de presa de specialitate în termeni deosebit de elogioși : „se cîntă inteligent și este o plăcere să asculți cît de bună, de precisă, este vocea instrumentelor lor." ...„cvartetul român trebuie ascultat cu multă atenție pentru gustul, echilibrul, frumusețea și omogenitatea sunetului" notează în două rînduri, la sfîrșitul anului 1972, ziarul italian *„Corriere della sera"*. „Precizie, omogenitate și o fină calitate de a cînta eminamente cvartetistic" ...„o interpretare vibrantă..." notează de asemenea, presa spaniolă. „Nivelul lor tehnic, inspirația și intențiile personale sînt reunite în mod armonios" ...„Mariana Sârbu, prima vioară, demonstrează o caldă muzicalitate, o sonoritate specială, o fină paletă coloristică ; este un cvartet modern în accepțiunea modernă a cuvîntului, fără a se realiza vreo ruptură cu tradiția" ....„Cvartetul „Academica" a demonstrat o favorabilă dispoziție pentru diferite stiluri componistice ; ei fac muzică cu o căldură, cu o angajare egală" notează presa olandeză. Acestor aprecieri și încă multor altora trebuie să le adăugăm o remarcă importantă în ce privește repertoriul formației. Deosebit de divers, orientat în mod egal către marile perioade ale evoluției genului de cvartet, repertoriul formației include creații aparținînd clasicismului muzical vienez și în mod special toate cvartetele lui Beethoven. Prezentarea acestora din urmă în cadrul stagiunii de concerte a conservatorului bucureștean, echivalează cu un veritabil act de cultură, pe care — de la Enescu încoace — nimeni nu a mai avut curajul să-l realizeze.

Acestora li se alătură pagini de excepție din creația lui Brahms, Schubert, Schumann, Wolf, Dvorak, Debussy, Ravel, Fauré, Franck, Bartok, Sostakovici, Enescu și multă muzică românească contemporană. Căci trebuie observat că — în importantă măsură — cultura instrumentală și de ansamblu datorează mult, în cazul membrilor formației *„Academica"*, culturii stilurilor, orizontului muzical larg în care se plasează activitatea acestui admirabil grup de tineri muzicieni.

D. A.

Ciclul concertelor educative ale Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și-a unit forțele cu Radioteleviziunea pentru a organiza un ciclu de concerte educative. Realizat cu concursul Orchestrei simfonice a studenților și al unor elemente solistice selecționate de asemenea din rîndurile tineretului studențesc, ciclul acesta se desfășoară în cadrul amplu al Studioului de concerte din strada Nufărilor și beneficiază de larga popularizare pe care o oferă transmisiunea prin radio și televiziune. Iată o acțiune binevenită, care poate să aducă o importantă contribuție la educarea muzicală a maselor largi ale tineretului și nu numai a acestora. Condiția succesului acțiunii este o îmbinare bine gîndită a textului de prezentare (nu prea savant, nu prea lung, nu prea detaliat pe plan istorico-biografic) cu execuția muzicală propriu-zisă (menținută la un cît mai ridicat nivel artistic).

Concertul la care am participat — dedicat în întregime creației lui Joseph Haydn — a ținut în bună măsură seama de acest imperativ. Comentariul lui Corneliu Rădulescu a fost concis, mereu la obiect, fără divagații de prisos, iar ilustrațiile „pe viu", cu teme ale muzicii programate, au fost executate chiar de către orchestra prezentă pe podium. Este o cale care poate fi urmată cu succes și în viitoarele manifestări ale ciclului.

Orchestra studenților l-a avut în frunte pe Radu Zvorișteanu, excelentul concert-maestru al Orchestrei simfonice a Radiotelevizîunii, un foarte abil și experimentat pedagog al colectivelor instrumentale de diferite dimensiuni. Rezultatele muncii de pregătire desfășurate de către studenți sub bagheta lui Radu Zvorișteanu au fost dintre cele mai încurajatoare. Atît în *Simfonia nr. 45 în fa diez minor „Despărțirea"*, cît și în *Simfonia nr. 104 în Re major „Cimpoiul"*, s-a cîntat cu multă suplețe și grație, într-o deplină omogenitate, realizîndu-se un antren, o energie, o vitalitate, care constituie elemente definitorii ale stilului haydnian. Dacă, pe alocuri, părțile lente au sunat mai puțin convingător ca forță de expresie melodică sau dacă, *Cimpoiul*, *Menuetul* a fost realizat într-un tempo excesiv de rapid, amintind mai degrabă de caracterul unui scherzo, acestea reprezintă obiecții minore față de reușita incontestabilă de ansamblu. Studenții s-au dovedit a dispune de o bună disciplină a cîntatului orchestral, ceea ce deschide perspectiva îmbucurătoare a asimilării lor fără dificultate în diferitele colective simfonice, după absolvirea studiilor.

În partea centrală a programului, tînăra Elena Mihalache, studentă a clasei profesorului Aurel Niculescu, a apărut ca solistă în *Concertul în Re major pentru violoncel și orchestră*. Dacă, și de data aceasta, orchestra a fost la înălțimea așteptărilor, iar Radu Zvorișteanu s-a confirmat ca un abil acompaniator, în schimb interpretarea părții solistice nu ne-a adus satisfacții deosebite. Elena Mihalache a apărut depășită de dificultățile tehnice ale lucrării, a fost în repetate rînduri alături de intonația corectă, tonul ei a sunat sărac, lipsit de forță și de vlagă. Se știe că pentru a corespunde exigențelor ridicate în fața violoncelului solist în acest concert, interpretul trebuie să dea impresia că totul este simplu și facil, deși în realitate se ridică probleme tehnice dintre cele mai complicate. După cîte s-a părut, Elena Mihalache n-a fost pregătită să facă față acestor cerințe, lucru cu atît mai regretabil, cu cît concertul a fost radiodifuzat și televizat. De aici, este de tras cel puțin o învățătură pentru viitoarele manfestări ale ciclului : programarea în concerte care se bucură de o asemenea difuzare să fie definitivată numai după o riguroasă verificare prealabilă a nivelului artistic și tehnic al interpretării. Pentru ca scopul propagandistic și educativ al acestui ciclu să fie realizat,

https://biblioteca-digitala.ro

este nevoie ca — evident în limitele posibile de atins de către învățăceii muzicii — demonstrația muzicală să fie cu adevărat convingătoare. Cunoscînd marele rezervor de talente pe care-l întruchipează Conservatorul bucureștean, sîntem convinși că ștacheta exigenței poate fi menținută la un nivel cît mai înalt.

E. E.

„Foc la estradă"...

...se intitulează noul spectacol de revistă al secției de estradă „București" a Ansamblului artistic „Doina" al armatei.

„Foc la estradă" ne-a apărut, în general, ca un reușit spectacol al genului, mai ales sub raportul realizării partiturii muzicale semnată de Florentin Delmar și Ion Lăzărescu. Componenții formației sînt artiști amatori selecționați din rîndul militarilor în termen sau al activiștilor civili ai Caselor Armatei. Partitura muzicală — în cuprinsul căreia, pe lîngă melodii ale compozitorilor amintiți, am remarcat și alte lucrări aparținînd compozitorilor H. Mălineanu, G. Grigoriu, T. Popa, A. Winkler, V. Vasilache jr.— constituie partea cea mai realizată a spectacolului. Un merit pe planul interpretării revine dirijorului Ion Lăzărescu, muzician dotat cu o bogată experiență.

Libretul semnat de Paul Mihai Ionescu (căruia îi aparține și punerea în scenă), lasă de dorit în ce privește calitatea literară a textului, veridicitatea în tratarea temelor de actualitate. Se impune o atentă perfecționare a textului, care printre altele își propune să abordeze probleme privind educația tineretului, biciuind unele năravuri ale acestuia. Neajunsurile textului libretului s-au răsfrînt asupra interpretării actoricești (trio-ul comic, de altfel destul de reușit, alcătuit din Ligia Iordănescu — Ștefan Guță — George Niculescu) și vocal-muzicale a întregului spectacol.

Atît sub aspect vocal cît și coregrafic spectacolul prezintă inegalități evidente. Evoluția cîntăreților George Niculescu și Geta Ioniță, ne-a apărut atrăgătoare din punct de vedere scenic, cu voci bine conturate, cu certe înclinații către spectacolul de estradă, iar Doina Cărpiniș este posesoarea unui glas amplu, clar. Cele 4 perechi de dansatori, și-au însușit temeinic partitura coregrafică a lui Sandu Feyer, realizînd linii grațioase, sincrone și sugestive.

Cu toate limitele semnalate, *„Foc la estradă"* are certe însușiri, prezentîndu-se ca un spectacol antrenant, cu pagini muzicale bine realizate.

C. RASVAN

DIN ȚARĂ

CLUJ:

Oratoriul „Samson" de Händel

În timpul relativ scurt de cînd dispune de un cor propriu, Filarmonica din Cluj este preocupată să-și lărgească repertoriul cu lucrări vocal-simfonice, care au constituit în trecut rarități în stagiunile muzicale ale orașului. În cadrul acestei noi orientări s-a înscris programarea oratoriului pentru soliști, cor și orchestră, *Samson* de Händel, lucrare de ample proporții care a necesitat mobilizarea unui vast colectiv de interpreți. Răspunderea artistică a acestui concert și-a asumat-o profesorul Dorin Pop de la Conservatorul „George Dima", un experimentat maestru al muzicii corale, animator al excelentului cor de cameră „Cappella Transylvanica" al Conservatorului clujean.

Inițiativa de a programa oratoriul *Samson* merită întreaga prețuire, căci în creația sa oratorială Händel se dovedește egal cu cei mai iluștri maeștri ai dramei muzicale. După cum subliniază pe drept cuvînt Romain Rolland, oratoriile händeliene sînt în primul rînd tragedii corale, în care masa coriștilor încarnează personajul principal al acțiunii, poporul. Tema lui Samson, eroul legendar al vechilor evrei, care izbîndește — datorită forței sale herculeane — în toate ciocnirile cu dușmanii filisteni, dar este trădat de iubita sa Dalila, privat de lumina ochilor și batjocorit, a dat naștere multor lucrări literar-dramatice, plastice și muzicale. Inspirîndu-se din poemul cu același titlu al englezului John Milton, Händel dă la iveală acest oratoriu în 1743, la vîrsta de 58 de ani, după ce realizase întreaga sa creație în domeniul operei, toate cele 18 concerti grossi, două culegeri de concerte pentru orgă și orchestră și numeroase alte oratorii, printre care celebrul *Messias*. Avem deci de-a face, în *Samson*, cu o lucrare a deplinei maturități artistice, în care Händel valorifică întreaga sa experiență pentru a crea momente de zguduitoare intensitate dramatică (prăbușirea templului din Gaza,

https://biblioteca-digitala.ro

marşul funebru la moartea lui Samson) sau de copleşitoare măreţie (corul dublu final), dar şi secvenţe lirice sau epice, în care se dezvăluie caracterele sau se comentează acţiunea.

Toată această diversitate de atmosfere a fost înţeleasă cum se cuvine de către colectivul de interpreţi clujeni în frunte cu dirijorul Dorin Pop, care s-a străduit — şi a reuşit în bună măsură — să imprime desfăşurării muzicale multitudinea de faţete pe care o îmbracă oratoriul händelian, totodată dinamic, liric, dramatic, descriptiv, avîntat şi — dincolo de toate — profund omenesc. În strădania sa, Dorin Pop a fost pe deplin ajutat de orchestra simfonică a Filarmonicii şi de corul instituţiei (pregătit de Florentin Mihăiescu), ambele preocupate să asigure precizia şi omogenitatea absolut necesare contopirii vocilor umane cu instrumentele muzicale. Dintre solişti, s-au evidenţiat cu deosebire soprana Niculina Mirea-Curta, altista Edita Simon şi tenorul Mihai Zamfir, alături de care au adus contribuţii utile băşii Gheorghe Roşu şi Iulian Jurja. Interesul deosebit stîrnit în rîndurile publicului constituie o dovadă elocventă a atracţiei pe care continuă s-o exercite în zilele noastre marile capodopere ale muzicii vocal-simfonice.

E. E.

„Collegium Musicum Academicum"

Cei patru membri ai corpului didactic al Conservatorului clujean, care s-au constituit de mai mulţi ani în formaţia de muzică veche „Collegium musicum academicum" depun o activitate interpretativă publică tot mai intensă : concerte, recitaluri, înregistrări (două discuri apărute pînă în prezent, alte două în curs de apariţie). În permanentă căutare a îmbogăţirii repertoriului lor, ei apelează la tezaurul inepuizabil al muzicii preclasice, din care selecţionează pagini consacrate sau necunoscute, în instrumentaţia originală sau în transcrieri, toate prezentate cu o grijă pedantă pentru autenticitatea stilului şi pentru exactitatea punerii la punct a interpretării. Mai recent, cvartetul clujean (alcătuit din Gavril Costea — flaut, Liviu Vârcol — oboi şi oboe d'amore, Ecaterina Botár — clavecin şi Ilse L. Herbert — violoncel şi viola da gamba) şi l-a ataşat pe violonistul Ladislau Kiss, lărgindu-şi în felul acesta posibilităţile de cuprindere a unui repertoriu tot mai variat. În formaţia astfel completată ei au susţinut un concert în sala „Bach" a Conservatorului "G. Dima", care s-a dovedit neîncăpătoare pentru a putea cuprinde numerosul public interesat să participe la această nouă manifestare a apreciatului grup instrumental (în general, se resimte în Cluj lipsa unei săli adecvate pentru concerte şi recitaluri de muzică de cameră, cea de la Conservator fiind mult prea mică, iar cea de la Casa Universitarilor mult prea mare).

Din cele cinci puncte ale programului, două au fost rezervate exclusiv clavecinistei Ecaterina Botár, care a susţinut astfel un semirecital. Pentru început, *Sonata în La major, L. 345* de Domenico Scarlatti i-a oferit prilejul să ne încînte prin precizia ritmică exemplară a execuţiei, pe fondul căreia şi-a desfăşurat o uimitoare velocitate digitală, într-un tempo *Allegro vivace* menţinut cu o deplină regularitate. În *Concertul italian în Fa major, BWV 971* de Bach, Ecaterina Botár a căutat să ne convingă că această capodoperă a artei baroce nu-şi găseşte adevărata fizionomie decît la clavecin, căruia îi valorifică toate posibilităţile şi combinaţiile sonore. Demonstraţia a reuşit din plin în cele două părţi rapide *(Allegro* şi *Presto),* în care regularitatea a fost combinată cu o mare diversitate de accente şi cu inflexiuni de o remarcabilă suplete ritmică. În *Andante,* reuşita a fost mai puţin totală, Ecaterina Botár negăsind mijloacele de a contracara defecţiunea funciară a clavecinului (volatilizarea rapidă a sunetului coardelor ciupite) pentru a permite liniei melodice să se desfăşoare cu continuitatea expresivă necesară. Din această cauză, tema de o cantabilitate cvasi-vocală a mîinii stîngi a părut rigidă, notele componente nerăsunînd legate între ele, ci „rupte" una de cealaltă.

Unul din succesele serii l-a prilejuit execuţia *Sonatei în si minor pentru vioară şi clavecin, BWV 104* de Bach, în care Ladislau Kiss la vioară şi Ecaterina Botár la clavecin (cărora li s-a adăugat basul continuu executat de Ilse L. Herbert la violoncel) au demonstrat că deşi realizarea acestor sonate nu se poate reclama de la o tradiţie interpretativă cu adevărat istorică, ea rămîne în funcţie de numeroase alte criterii, cu toate postulînd însă gustul artistic. Acest gust a dominat fără îndoială execuţia, Ladislau Kiss convingîndu-ne că dacă expresia „puritate clasică" mai are încă vreun sens, i se poate aplica fără ezitare. Cîntul său este precis, sonoritatea sa poate puţin prea amplă, dar caldă şi „rotundă", iar interpretarea în ansamblu, dominată de o indiscutabilă probitate. Cît despre clavecin, el răspunde mai îndeaproape decît pianul echilibrului sonor urmărit de Bach în aceste sonate, evitînd o materializare greoaie a unei linii contrapunctice abia schiţate sau a unui jalon armonic. Este ceea ce Ecaterina Botár a înţeles să evidenţieze în interpretarea ei.

În restul programului serii ni s-au oferit lucrări mai puţin cunoscute, dar nu mai puţin interesante în ce priveşte creaţia şi interpretarea. O *Trio-sonată în re minor pentru flaut, oboe d'amore şi bas continuu BWV 527* de Bach (transcriere de Frotscher după originalul conceput pentru orgă cu două manuale şi un pedalier) a prilejuit celor doi excelenţi suflători ai grupului — Gavril Costea şi Liviu Vârcol — să-şi etaleze posibilităţile de atîtea ori verificate în pagini „de rezistenţă" ale literaturii preclasice, pentru ca, în final, întregul grup să se afirme într-o splendidă interpretare a *Cvartetului în Fa major pentru flaut, oboi, vioară şi bas continuu (clavecin şi violoncel)* de Alessandro Scarlatti, cuprinzînd patru părţi miniaturale de strălucită inspiraţie melodică, adevărate bijuterii ale muzicii de epocă.

A fost, în ansamblu, o reuşită certă a talentatului şi harnicului colectiv clujean, pe măsura mult apreciatelor sale realizări anterioare.

E. E.

https://biblioteca-digitala.ro

Trei pătrare de veac de activitate coral-instrumentală

Începutul anului a prilejuit publicului buzoian sărbătorirea a trei pătrare de veac de activitate coral-instrumentală, desfășurată cu pasiune și dăruire de artiști amatori din acest centru aflat în plină înflorire economică și social-culturală.

Atestată de documentele vremii, organizată sistematic din anul 1898, activitatea coral-simfonică a debutat odată cu înființarea de către ing. Ion Tânțu, în cadrul Societății filarmonice *„Lyra-Buzeu"*, a primei secții coral-instrumentale. După acest început de bun augur, de-a lungul anilor, vom asista la apariția altor formații similare: Societatea culturală *„Doina"* (1905), *„Armonia"* (1922), *„Amicii artei"* (1923), *„Spiru Haret"* (1926), *„Cîntarea României"* (1935), societăți unde au activat la începutul carierei lor artistice reputații muzicieni de azi, Ion Vicol, Dinu Stelian, Marin Constantin, Ioan Nicorescu ș.a., formații a căror activitate este strîns legată de abnegația și competența cu care dirijorii Ștefan Conrad, Nicolae Severeanu, Gheorghe Marinescu, Ion Mihai, Ion Vicol, ș.a. au ținut trează pasiunea pentru muzică, transmițînd din generație în generație frumusețile artei corale românești. Sămînța sădită de acești pionieri entuziaști va da roade. În numeroase așezări buzoiene se va face simțit suflul acestor trainice începuturi de artă corală românească, prin înființarea unor filiale la Focșenei, Cărpiniștea, Tronari, Costești, Năieni, Pleșoi, Jugureni, Vintilă-Vodă, Albești, Valea Mușcelului ș.a.

Dar formația care avea să polarizeze în jurul ei, după Eliberare, forțe selecționate ale amatorilor de muzică din întregul municipiu, a fost *Corul și orchestra simfonică a Casei de cultură*, ansamblu instruit și dirijat de tinerii profesori Tănase Tiberiu și Paul Niculescu. Ancorat în tradiția înaintașilor, această formație, cu un repertoriu variat și instructiv, desfășoară, începînd din anul 1954, o bogată activitate, participînd la festivaluri și concursuri tradiționale, unde obține distincții meritorii: premiul I și titlul de laureat la Concursul *Omagiu Partidului* (1971), trofeul *Avram Iancu* al festivalului *Craiul munților* (Deva-1972), finalistă în cadrul concursului *Cîntare Patriei* ș.a. În vara anului 1973, a intreprins un turneu de zece zile în R. S. Cehoslovacă. Am asistat cu emoție la conferirea ordinului „Meritul Cultural" cl. I, formației coral-simfonice a Casei municipale de cultură Buzău. Un număr de 40 de membri ai formației sărbătorite au fost distinși cu ordine și medalii.

A urmat apoi un reușit concert omagial. Corul și orchestra Casei de cultură a Municipiului Buzău, au prezentat sub conducerea dirijorilor Tănase Tiberiu și Paul Niculescu, lucrări *instrumentale (Suita pentru orchestră de coarde și timpani „Codex Caioni"*, de Doru Popovici, *Simfonia în La major nr. 29* de Mozart), *corale (Ani de aur* de Dinu Stelian, *Dorul, dor* de Ludovic Paceag, *Surîs de aur* de Ioan Nicorescu, *Trei lucruri minunate* de Daniel

Friderici, partea a treia din *Suita „Țara ca o primăvară"* de Constantin Arvinte, *Cîntăm a țării tinără grădină* de Dumitru Botez) precum și *coral-instrumentale (Frumoasă țară, dulce Românie*, de Ioan D. Chirescu, *Glorios Partid* de Mircea Neagu).

Oaspeți la sărbătoarea muzicii buzoiene au fost *Corul întreprinderii mecanice de utilaj tehnologic* dirijat de Nicolae Arion, *Corul liceului pedagogic „Spiru Haret"* condus de prof. Anton Stoica, care au interpretat în onoarea formației sărbătorite, cu acuratețe și căldură, un mănunchi de lucrări aparținînd compozitorilor Vidu, Porumbescu, A. Stoia, D. D. Botez, Fl. Cornișel, E. Lerescu, M. Neagu, C. Arvinte, Marin Constantin. În sfîrșit, o prețioasă contribuție la reușita concertului omagial a adus-o *Corala „Paul Constantinescu"* a Palatului Culturii din Ploiești, prestigioasă formație de amatori, decorată cu Ordinul „Meritul Cultural" cl. I, laureată a concursurilor republicane, cu o frumoasă activitate în țară și peste hotare. Sub conducerea suplă și sugestivă a dirijorului Gheorghe C. Ionescu, *Corala „Paul Constantinescu"* a atins în multe momente un nivel de măiestrie artistică în lucrări românești (D. G. Kiriac, Timotei Popovici, Ioan D. Chirescu, S. Toduța, M. Negrea, Dinu Stelian, Ion Cr. Dănielescu) sau din repertoriul universal (Pierre Certon, Claude Gervaise, Pietro Montani ș.a.).

În încheiere, consemnăm cuvîntul a doi muzicieni de prestigiu aplaudați cu căldură la această manifestare.

Ion Vicol: „Emoția pe care o încerc la această sărbătorire răscumpără toată osteneala depusă cu aproape patru decenii în urmă, cînd am dat primul concert coral cu Societatea buzoiană „Cîntarea României" pe care am dirijat-o. Doresc ca iubitorii artei corale de pe aceste meleaguri s-o impodobească în viitor cu și mai multă strălucire."

Dinu Stelian: „La aniversarea celor 75 de ani de existență a corului și orchestrei Casei de cultură a municipiului Buzău, salut cu toată căldura instituțiile de artă ale tinereții mele, unde am primit noțiunile fundamentale și gustul pentru muzică, pentru frumos."

Neîndoios, sărbătorirea celor trei pătrare de veac de activitate coral-simfonică pe plaiuri buzoiene, a

https://biblioteca-digitala.ro

marcat un moment de seamă pentru formația omagiată, pentru miile de coriști din județul Buzău, o chezășie pentru noi succese.

CONSTANTIN RASVAN

CRAIOVA

De curînd, corul reprezentativ al Casei de cultură *„Razvitie"* din Vrața (R. P. Bulgaria) a susținut un concert în sala Filarmonicii craiovene, dirijată de tînărul și talentatul absolvent al *Conservatorului* din Sofia Metodi Matakiev. În program au figurat piese corale de Manolov, Morfov, Hristov, Stainov, Pipkov, Petcov, Mozart, Ceaikovski, Verdi, Nicolae Ursu și alții. Corul a evoluat într-o ținută artistică ireproșabilă, impunîndu-se prin vigoare, dinamism și participare însuflețită.

La numai 4 zile, corul Sindicatului Învățămînt din Craiova (dirijor prof. Alexandru Racu) a întors vizita prietenilor bulgari, deplasîndu-se în orașul Vrața unde a prezentat un reușit concert care a cuprins piese din literatura corală românească și universală, precum și arii din opere și operete, cu concursul soliștilor: Ileana Petrescu, Filimon Siminic, Teodor Costin și Viorel Surducan. Corul a impresionat mai ales prin finețea și rafinamentul execuției.

Concertul vocal-simfonic al Filarmonicii de Stat *„Oltenia"* din zilele de 26 și 27 ianuarie, a constituit un adevărat reviriment al stagiunii prin prezentarea oratoriului *Anotimpurile* de Joseph Haydn, pentru soliști, cor și orchestră, la realizarea căruia și-au dat concursul: soprana Emilia Petrescu, tenorul Valentin Teodorian și basul Gheorghe Crăsnaru.

Ne-a impresionat în mod deosebit Emilia Petrescu pentru vocea ei caldă, convingătoare, pentru frazarea simplă și frumos cizelată, care a dat discursului muzical posibilitatea să decurgă în chip firesc. Am remarcat *Aria* (cu două secțiuni) din partea a II-a a oratoriului, precum și liedul *Iarna*, unde cîntecul solistei, alternat de corul vocilor feminine, sugerează ideal intențiile compozitorului. Tenorul Valentin Teodorian a tălmăcit paginile de lirism ale oratoriului cu multă sensibilitate și finețe. Gheorghe Crăsnaru, cu o voce de bas în plină ascensiune ne-a impresionat în toate ariile în care a evoluat, precum și în cuplurile vocale, din care s-a reliefat terțetul din partea a IV-a *„În muncă faci pe om fericit..."* Posesor al unei voci viguroase, bogat timbrată și inteligent mînuită pe tot parcursul partiturii, ne-a dezvăluit înalta clasă a școlii românești de interpretare.

Revelația concertului a constituit-o corul care, în toate momentele de intervenție, a răspuns prompt, cu o maturitate care-l caracterizează, impunîndu-se prin melodicitate în pasajele lirice și descriptive ale oratoriului, precum și prin ritmicitate, dinamism și consistență în corurile, unele în stil fugat, de la sfîrșitul fiecărei părți și-n special, în finalul oratoriului.

Orchestra, cu sonorități dozate, a știut să redea elementele figurative, menite să ilustreze și să contureze sensul textului poetic.

Alexandru Racu, dispunînd de o uriașă forță sugestivă, printr-o gestică sobră și concisă a reușit să redea plastic fenomene și peisaje din natură, punînd accentul pe tălmăcirea stărilor sufletești ale omului cu ajutorul unei game infinit de bogate și variate de mijloace de expresie muzicală.

BORIS CHELARU

RECENZII

Studii de muzicologie vol. IX

A intrat în tradiție să așteptăm cu interes, la sfîrșitul fiecărui an, apariția unui nou volum din seria *Studiilor de muzicologie*, tipărite de Editura Muzicală. Volumul IX, continuă, în spiritul exigent pe care oamenii noștri de muzică l-au imprimat și l-au recunoscut și celorlalte apariții de *Studii de muzicologie*, prezentarea unora dintre cele mai importante contribuții muzicologice de specialitate, creații recente sau relativ recente ale compozitorilor, muzicologilor, istoricilor și criticilor noștri muzicali.

Aria problematicii atinse în cele 16 studii care sînt înmănunchiate în acest volum IX este deci și de această dată variată. Viorel Cosma publică studiul *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană a secolelor XVIII—XIX*, un text bogat ilustrat, desfășurat de-a lungul a mai bine de 40 de pagini ; la rîndul său George Bălan, în eseul *Tradiție, inovație, sinteză*, procedează la o adevărată restructurare, *in vitro*, a felului în care interpretăm și privim fenomenul muzicii europene, atît pînă la Bach, cît și de la Bach încoace ; interesant, sub aspect metodic și analitic este și studiul semnat de Dorian Varga și intitulat *O operă monumentală a muzicii de cameră, Cvartetul în Mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu.* Numeroase exemple muzicale ilustrează temeiurile analizei muzicale al cărei obiect este cvartetul enescian în *Mi bemol major*, Dorian Varga manifestîndu-și cu plenitudine capacitatea conturării temei propuse ; mai restrîns, numai de 10 pagini, este studiul lui Gheorghe Ciobanu, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină ;* scriere de valoare, consistentă și desigur necesară în contextul clarificărilor atît de mult dorite în genul paleobizantinologiei. Atacînd realități muzicale așezate, pe scară temporală, mai departe de epoca noastră, studiul *Originea modurilor medievale. Relațiile lor cu muzica antică greacă*, ne sosește de la Iași, autoare fiind Gabriela Ocneanu. Mai insolit, în ansamblul general al *Studiilor de muzicologie* vol. IX, este textul lui Dinu Ciocan, *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică*, text subdivizat în două părți : 1) *O aplicație a teoriei grupurilor la studiul funcțiunilor tonale în temele fugii din Clavecinul bine temperat de J. S. Bach* și 2)

https://biblioteca-digitala.ro

Un model analitic al operei muzicale ; discipol al regretatului matematician de renume, Grigore Moisil, Dinu Ciocan prezintă pătrunderea în muzică pe care, şi pe această cale, o operează matematica. Trei studii sînt dedicate creaţiei şi biografiei unor figuri de mare interes în trecutul muzicii româneşti : astfel, Sebastian Barbu-Bucur semnează studiul despre *Naum Râmniceanu ;* Gemma Zimveliu textul intitulat *Contribuţii la cunoaşterea vieţii şi activităţii lui G. Dima şi C. Porumbescu la Braşov,* iar Titus Moisescu interesantul studiu *Constantin Dimitrescu în lumina unor documente inedite.* Două studii, *Scoarţa cerebrală şi muzica* de Th. Bălan şi *Introducere în psihologia folclorului muzical* relevă aspecte semnificative ale legăturilor, pe plan psihic, dintre conştiinţă şi muzică. Două studii de folclor *(Folclorul în România secolelor XVII şi XVIII* şi *Les violonistes et l'éxécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain)* sînt semnate de Emilia Comişel şi, respectiv, de Jacques Bouët. Amplu şi extrem de deschis fie şi unor discuţii viitoare este studiul lui Nachman Leib : *Structura acordică cu sensibile, polimodalism şi politonalism în creaţia muzicală românească,* şi în acelaşi sens meritoriu includ şi textul următor, *Contribuţii la studiul formei de sonată la Mozart,* de asemenea subdivizat în două părţi : *Un model de temă principală în partea I-a a Sonatei op. 1 nr. 1, KV 301 (293a), în Sol major, pentru vioară şi pian* şi *Forma de sonată „în două mişcări" de Mozart,* text datorat lui Francisc Laszlo. Ultimul studiu din volum, *Recitativul în opera Falstaff de Verdi,* poartă semnătura lui Grigore Constantinescu.

Tipăritură amplă, de 530 pagini, bogat ilustrată, cu numeroase reproduceri şi exemple muzicale, volumul IX din *Studii de muzicologie* se bucură, totodată, de un extrem de îngrijit aspect grafic, ceea ce contribuie pe deplin la succesul cărţii.

MIRCEA ŞTEFANESCU

„Revista de altădată" de Nicolae Dinescu

Neurmărind să scrie o monografie a revistei româneşti, regizorul şi publicistul Nicolae Dinescu s-a mulţumit să aducă prin rîndurile sale o interesantă contribuţie privind elucidarea istoriei acestui gen de teatru, ale cărui începuturi se confundă cu cele ale teatrului românesc (căci în fond ce sînt cîntecele lui Vasile Alecsandri, despre care Ovid Densuşianu afirmă că „deşi glumeţe ele aveau scopuri foarte serioase" — decît scene de revistă ?).

Revista de altădată este o înşiruire de momente semnificative din viaţa teatrului românesc de revistă, scene încadrate vieţii sociale şi politice a perioadelor respective de care, de altfel erau strîns legate (fără această referinţă nici nu ar fi cu putinţă să înţelegem „subiectul" revistelor reprezentate, genul acesta de teatru, atît de popular, fiind un reflex din totdeauna al actualităţii în epocă).

Documentîndu-se nu numai prin laborioase cercetări de arhivă, dar folosind şi atît de preţioasa tradiţie verbală, Nicolae Dinescu a „trecut în revistă" evenimentele care au marcat evoluţia revistei româneşti, întrucît, în ciuda unor influenţe inevitabile, a existat şi există o *revistă românească,* aceasta prin natura spiritului, prin poanta naţională, prin cuplet, care a constituit baza spectacolului, prin muzică.

Ceea ce e interesant de subliniat e faptul că la noi drumul revistei a fost trasat de publicul larg, de către masa spectatorilor, care dorea să i se vorbească de pe scenă şi despre lucruri de o imediată actualitate, de evenimentul la zi, adevăruri spuse cu vervă sub vălul satirei, menite să dea satisfacţie spectatorului în faţa atîtor aspecte dezvăluite ale răului social. Astfel se explică faptul că la începutul secolului, chiar pe severa scenă a Teatrului Naţional din Bucureşti, se spuneau între acte, de către actori fruntaşi (ne mărginim să-l amintim pe Vasile Toneanu) „cuplete de actualitate". Şi cînd opereta era în floare şi Leonard, „Prinţ al operetei", proclama la Parcul Oteteleşanu că „viaţa e-un vis şi-un paradis", a fost nevoie, la un moment dat, cînd spectatorul nu putea crede în cele afirmate de faimosul tenor, să se intercaleze, între anumite scene, la un loc mai mult sau mai puţin potrivit, cupletul satiric inspirat de actualitatea zilei (scris într-o vreme de Paul Gusti, de actorii Cazimir Belcol, Ion Manu, şi alţii).

Printre atîtea fapte care ar merita să fie amintite în legătură cu evoluţia revistei, ne mărginim să consemnăm că unul dintre primii autori de reviste, cu o producţie foarte bogată în acest domeniu, în acelaşi timp interpret al cupletelor scrise de el, a fost Iorgu Caropol, unchi al autorului *Scrisorii pierdute.*

Marele nostru Eminescu, în adolescenţă actor, sufleur, copiator de roluri în trupa condusă de Iorgu Caropol, nu numai că „stiliza" cupletele „directorului" său, dar scria la rîndu-i cuplete după cum se poate constata dintr-o scrisoare de mulţumire pe care i-a adresat-o actorul transilvănean Iuliu Lurgoşanu, acesta „interzis" de autorităţile guvernelor reacţionare habsburgice tocmai din pricina tendinţei cupletelor pe care le spunea (unele scrise de Iosif Vulcan).

Nu e poate lipsit de interes să se ştie că cea mai de seamă actriţă română din secolul trecut, Aristizza Romanescu, şi-a început cariera spunînd cuplete.

Să amintim de asemenea de Niculescu — Buzău cu „stilul" său propriu de a spune cupletul.

În ceea ce priveşte muzica ce însoţea revista, este de relevat că o lungă perioadă, deşi s-a folosit muzica populară şi cîntecul lăutăresc, a existat o adevărată timiditate în intercalarea unor compoziţii româneşti de muzică uşoară, şefii de orchestră mulţumindu-se să „aranjeze" muzica, folosind melodii franceze „en vogue", cei care au rupt tradiţia au fost Randy Laver, un tînăr compozitor cu o viaţă scurtă şi apoi, Elly Roman, care a încredinţat, în 1926, un tango scriitorului Alfred Moşoiu, autor, împreună cu Mircea Rădulescu, al unei reviste reprezentate la „Cărăbuş". Tănase l-a

https://biblioteca-digitala.ro

primit cu plăcere iar tangoul, devenit popular, a fost cîntat de Violeta Ionescu.

Dar, în ciuda unor omisiuni să le spunem fatale, lucrarea lui Nicolae Dinescu — *Revista de altădată* — scrisă vioi, constituie o lectură plăcută și instructivă.

Recomandăm autorului, care se oprește cu relatarea sa în decembrie 1937, cînd a fost „Focul de la Vox", unde deschisese stagiunea Tănase, să-și continue interesanta „trecere în revistă".

IOAN MASSOFF

CRONICA DISCULUI

Două simfonii de Mihail Andricu

Electrecord a gravat, nu de mult, *Simfoniile a VI-a și a XI-a* de Mihail Andricu, lucrări care ilustrează cu elocință maniera de a scrie a compozitorului.

Simfonia a VI-a este o lucrare de proporții însemnate. Fără a asculta de forma clasică a genului, ea se impune prin frumusețea-i melodică, prin rigoarea cu care sînt realizate unele forme ca *Passacaglia, Fuga,* de asemenea prin coloritul armonic și orchestral și prin desăvîrșita unitate a stilului.

Sînt de relevat cîteva trăsături esențiale: caracterul grav și sobru, am spune chiar dramatic, al primei părți, cu culminația ei impunătoare, peste care însă, în final, flautul aduce o melodie luminoasă, reconfortantă. Cu un ascuțit simț al contrastelor, autorul creează ulterior o mișcare însuflețită în care vibrează antrenante accente de cîntec de joc românesc. Foarte expresivă apare apoi partea lentă cu melodica ei atît de cantabilă, cu armonizarea pe alocuri îndrăzneață, în care secțiunea mijlocie sugerează o atmosferă senină. Subliniem, de asemenea, chipul în care apar organizate în finalul lucrării, anumite momente polifonice deosebit de atrăgătoare, într-o *Fugă la patru voci* și a cărei realizare, deși riguroasă, oglindește din plin fantezia creatoare a compozitorului.

Una dintre cele mai importante lucrări ale lui Mihail Andricu rămîne, neîndoios, *Simfonia a XI-a.* Ea este intitulată *„In memoriam"* fiind închinată amintirii eroilor care s-au jertfit pentru triumful ideilor de dreptate și libertate socială. Scrisă în 1970, ea a fost prezentată pentru prima oară de orchestra Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta în cadrul Concertului festiv de muzică românească consacrat aniversării semicentenarului Partidului Comunist Român. Nota dominantă a *Simfoniei* este puternicul ei conținut dramatic. În general, muzica lui Mihail Andricu este foarte luminoasă, lirică, deseori are o notă veselă. De data aceasta însă, chiar în prima parte a lucrării apare un motiv sumbru la coardele grave. Motivul inițial, întunecat, apăsător, va reveni, iar o mișcare agitată creează clipe de puternică tensiune. Compozitorul intensifică atmosfera dramatică în partea următoare a simfoniei care îmbracă aspecte de-a dreptul tragice. Însăși indicația mișcării arată că este asemănătoare unui marș funebru. Trombonul expune tema principală în accente dureroase. Marșul funebru pare că se apropie, apoi se îndepărtează, se stinge...

Dar în ultima parte, corul intonează solo un cîntec splendid de o mare simplitate și deosebit de evocator. Preluat de orchestră care, ca întotdeauna, este extrem de aerată, încheie lucrarea într-o atmosferă de izbîndă și pace nobilă.

Ambele lucrări, realizate cu un înalt și exemplar meșteșug, relevă un desăvîrșit echilibru și înalta capacitate artistică a compozitorului.

J.-V. P.

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

CHRONIQUE DU DISQUE

La musique chorale du Banat — Sabin Drăgoi et Ion Vidu —

La Maison de Disques „Electrecord" poursuit la réalisation d'une véritable oeuvre de géographie musicale, en présentant la musique chorale des différentes zones du pays par l'intermédiaire de quelques uns de leurs compositeurs les plus notables.

Après le disque comprenant des choeurs de Kiriac et de Cucu (Valachie), l'„Electrecord" vient de graver celui de Sabin Drăgoi et d'Ion Vidu, représentants de marque de la musique chorale du Banat. Suivront les disques avec Iacob Mureşanu et Gheorghe Dima (Transylvanie), Ciprian Porumbescu et Gavriil Musicescu (Moldavie).

Ce disque, comprenant plusieurs choeurs de Sabin Drăgoi, témoigne de sa grande valeur comme musicien. Né à la campagne, Drăgoi est demeuré fidèle jusqu'à la fin de sa vie à son *credo* artistique, qui fut celui d'être l'auteur d'une musique foncièrement roumaine. Vivant dès l'enfance, parmi les paysans, il a pu connaître — en même temps que sa langue maternelle — les *doïnas* et les ballades, les *colinde* et les airs de danse, les chansons nuptiales ou celles qui accompagnaient jadis le labeur des corvéables. Aussi bien, plus tard, entreprit-il d'en faire des recueils. Particulièrement précieux, ses recueils de *Colinde* (plus de 1.300) et d'airs divers (plus de 120) de la zone du Caraş, ensuite ses *doïnas* (plus de 360), lamentations, chansons nuptiales, airs de danse, etc., pour la plupart recueillis dans la vallée du Mureş. (De 1922 à 1948, le compositeur a recueilli plus de 3.000 chansons, en notant musique et textes).

Véritable legs national, hautement appréciée par les contemporains, l'oeuvre de Sabin Drăgoi porte l'empreinte de son ardeur à conserver intact le caractère authentique des mélodies recueillies; et lorsqu'il les harmonisa, il le fit simplement, diatoniquement, conformément à son principe — fréquemment exposé, dès 1921, dans les pages de la revue *Muzica* —, à savoir : „opposer un obstacle à l'envahissement des courants étrangers, contrôler le tout rigoureusement, en se gardant de la séduction exercée par ces bizarres mélodies et accords joués au piano". Témoignant de son talent et de sa grande probité professionnelle, son oeuvre est immense : musique d'opéra, musique symphonique et vocal-symphonique, musique de chambre, de film, musique pour orchestres populaires, sans oublier sa contribution de musicologue et de folkloriste musical.

Le disque dont nous nous occupons ici offre cinq compositions de Drăgoi de la plus grande popularité : *Rose des plates-bandes, Toutes les jeunes filles regardent, Idylle dans le Bihor, Mon gars et ses nombreuses belles, Danse du Banat.* Ces pièces, représentatives de la musique chorale nationale et particulièrement de celle de Sabin Drăgoi, se distinguent par un sens de la mélodie la plus authentiquement populaire, par un lyrisme de caractère pastoral, imbu de communicative sincérité. Soulignons l'art de Drăgoi en ce qui concerne le traitement des voix et la juste alternance entre les périodes de lenteur et de dynamisme, créant de la sorte un contraste des plus attrayant. C'est une musique expressive, animée d'un haut sentiment de patriotisme, où l'on sent vibrer de toute sa force l'âme du peuple roumain.

https://biblioteca-digitala.ro

Un des plus importants devanciers de la musique roumaine, *Ion Vidu* est demeuré le représentant par excellence de la musique du Banat, son pays d'origine, à la différence de Drăgoi qui, on vient de le voir, a dirigé son oeuvre vers la musique de presque toute la Transylvanie. En sa triple qualité de maître de choeur de la *Réunion de musique et chansons* de Lugoj, de président de *l'Association des choeurs et fanfares roumaines* du Banat, enfin de professeur de musique à Lugoj — où il eut ainsi l'occasion de former une poignée d'élèves —, Ion Vidu lutta de toute son ardeur pour l'affirmation de la musique de sa contrée natale. Mais, c'est surtout la musique chorale qui l'imposa comme compositeur et aussi, ne l'oublions pas, comme créateur de textes, d'où l'étroit rapport qui existe chez lui entre l'expression musicale et l'expression poétique-littérale. En témoignant une préférence marquée au Banat, il a recueilli, noté, arrangé de la musique populaire.

Sur la totalité des compositions que le disque présente, citons sa chanson *Marie-Marie*, inspirée de la vie de village au Banat : l'air en est fortement teinté de couleur populaire, arrangé par le compositeur à l'aide d'harmonies simples et consonnantes. *La Fauche* s'inspire de la vie de labeur des paysans : une chanson radieuse, optimiste, pleine d'entrain. Des chansons, enfin, de grande accession auprès des masses, marquées d'une note sentimentale profonde — telles *Si ma belle était montée là-haut, à la vigne* —, ayant pénétré dans le répertoire général. Certains choeurs *(Negruţa)* ont pour point de départ un air purement populaire, auquel le compositeur apporte sa part de création, parfaitement harmonisée au thème populaire, puisque Vidu se borne à des motifs adjacents. Aussi bien, ne saurait-on pas distinguer la part du folklore de celle du compositeur. Il y a sans doute quelques harmonies audacieuses dans la musique de Ion Vidu, mais ses choeurs réussissent à rendre une atmosphère du plus authentique et attrayant caractère roumain.

Pour finir, nous appuierons sur la bonne qualité de l'interprétation — elle aussi dans le meilleur goût régional —, due au Choeur de la Philarmonie „Georges Enesco" de Bucarest, sous la baguette de Ion Românu, lui-même originaire du Banat (dép. Caraş).

J.-V. PANDELESCU

COMPTE — RENDU

„Ion Căian" de Vasile Mocanu

Le musicologue Vasile Mocanu a publié aux Editions Musicales un livre amplement documenté sur *Ion Căian* (1630—1698). Né à Căianul Mic — Leghia (dans les contrées de Cluj), Ion Căian a déployé de son vivant une prodigieuse activité d'organiste, d'historiographe musical et de collectionneur de folklore. Erudit, attiré vers de multiples aspects de la vie intellectuelle, il s'est occupé non seulement de musique, mais aussi de peinture, des sciences naturelles, de paléographie, de philosophie. Professeur de musique, Ion Căian a entrepris en 1665 une action de réorganisation des écoles transylvaines détruites par les Turcs, en même temps qu'une autre, parallèle, de réparation et d'assemblage des orgues brûlées et gravement détériorées par les envahisseurs Tatars. Lui-même en a construit un nouveau pour le monastère de Lăzarea. Par la suite, Ion Căian a même écrit un manuel d'orgue dont l'intérêt pratique est absolument remarquable. Il y a inséré une collection de cantiques avec notation alphabétique. A Şumuleul Ciuculuí, il a fondé une imprimerie où — pour la première fois, en 1675 — il a imprimé un recueil de chansons. Son oeuvre capitale demeure néanmoins le *Codex Caïoni,* dans lequel ce solide connaisseur de l'écriture musicale réunit des compositions chorales, instrumentales et de danse de l'époque, en accordant aux danses roumaines une attention toute spéciale et qui mérite d'être soulignée. Parmi nos musicologues actuels, Marţian Negrea, Octavian-Lazăr Cosma et Doru Popovici n'ont pas manqué de se pencher sur la passionnante figure de Ion Căian. Bien mieux, ces dernières années, Doru Popovici, cette fois en sa qualité de compositeur, appréciant hautement la beauté des danses valaques, des préludes et des danses „joyeuses", ainsi que de la *Chanson de la Voiévodesse Lupu* (compris dans le *Codex Caïoni*), en a fait une *Suite pour cordes et timbale,* qui réunit les suffrages du monde musical du pays et de l'étranger.

Tout en faisant la part de certains détails documentaires qui intéressent peut-être moins de nos jours, le livre de Vasile Mocanu représente une importante contribution à la connaissance due à Ion Căian — musicien, érudit, humaniste et grand patriote roumain — et à l'oeuvre de sa vie, témoignage de la chanson populaire roumaine et de la vie musicale de la Transylvanie au Moyen Age.

J.-V. P.

https://biblioteca-digitala.ro

Tiberiu Olah

OLAH, Tiberiu, compositeur (n. 2. I. 1928, Arpăşel-Bihor). Etudes au *Conservatoire* de Cluj (1946—1949) avec Iuliu MUREŞIANU (théorie-solfège), Max EISIKOVITS (harmonie, contrepoint), Gheorghe HALMOŞ (piano) et au *Conservatoire „P. I. Tchaïkovsky"*, de Moscou (1949—1954) avec Evghenii O. MESSNER (composition), E.R. GOLUBIEV (contrepoint), ROGAL-LEVIŢKI (orchestration). En 1966, 1967, 1968, 1969 prend part aux *Internationale Ferienkurse für neue Musik* de Darmstadt où il se perfectionne avec György LIGETI (esthétique musicale),Erhard KARKOSCHKA (analyses musicales), Günter BECKER (instrumentation), Cristoph CASKEL Saschko GAVRILOFF, Siegfried PALM et Aloys KONTARSKY (interprétation musicale). En même temps au Festival de Darmstadt certaines de ses oeuvres ont été exécutées. En 1969—1970, stage d'étude de et de création à Berlin, Chargé de cours au *Conservatoire* de Bucarest, depuis 1958. Auteur d'études et articles dans *Muzica, Contemporanul, Studii de muzicologie* etc. Conférences, émissions radiophoniques et de télévision.

Distinctions

Prix des Festivals mondiaux de la Jeunesse, Bucarest (1953) et Moscou (1957) ; Prix de composition *„George Enescu"* de l'Académie Roumaine (1965) ; Prix pour la musique de film *„Le Pélikan Blanc"* (1966) ; Prix International du Disque *„Koussevitzky"* (États-Unis, 1967) ; Ordre du Mérite Culturel, III-e cl. (1969) ; Prix *„Koussevitzky"* (États-Unis, 1972).

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique vocale-simphonique

Cantate, pour choeur de voix de femmes (enfants), orchestre à cordes, deux flûtes et percussion, sur d'anciens vers populaires ciangăieşti, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1960, idem, Moscou, Ed. Sovietzky Kompozitor ; *Sur les ailes des rêves*, cantate pour choeur mixte et orchestre, vers Maria Banuş 1959 ; *La lumière de Lenin*, cantate pour choeur mixte et orchestre, vers Nina Cassian. 1959, dans : *Muzica*, Bucarest, 1960, no. 4 (fragment) ; *Constellation de l'homme*, oratorio pour récitant, ténor solo, choeur mixte et orchestre, vers Vladimir Maïakovski (trad. Cicerone Theodorescu), 1960, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 11 (fragment).

Musique symphonique

Petite suite, 1954 ; *I-re Symphonie*, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1964 ; *La colonne infinie*, poème orchestral pour grand orchestre, 1962, Paris, Ed. Salabert, 1969, idem, Bucarest, Ed. Musicales ; *Espace et Rythme*, étude pour trois groupes de percussion, 1965, Mainz, Ed. Schott's ; *5 pièces pour orchestre*, 1966 ; *La porte du baiser*, poème pour grand orchestre, 1966, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *La Table du silence*, pièce pour orchestre, 1967—1968, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *Translations pour 16 cordes* (l'ensemble peut être doublé ou triplé), 1968, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *Crescendo*, pour orchestre, 1972.

Musique de chambre

Adagio et Allegro pour violon et piano, 1951 ; Quatuor à cordes, 1952 ; *Trio pour violon, clarinette et piano*, 1954, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Sonatine pour violon et piano*, 1952 (rév. 1963), Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Sonate pour clarinette solo*, 1963, Bucarest, Ed. Musicales, 1964, idem, Paris, Ed. Salabert, 1969 ; *Equinoxes*, trio pour voix, clarinette et piano, 1967, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; *Perspectives pour 15 instrumentistes*, 1969, Paris. Ed. Salabert, 1969 ; *Sonate pour violloncelle solo*, 1971 ; *Invocation pour 5 instrumentistes*, 1971.

Musique pour piano

Sonatine, 1950, Bucarest, ESPLA, 1953.

Musique chorale

Sous l'étendard glorieux, vers N. Cassian, 1954. Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Le bonheur*, choeur mixte, vers Maria Banuş, 1962 ; *Ode*, vers Tiberiu Utan, 1962 ; *C'est ton image*, pour 3 voix égales, vers T. Utan, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ;

https://biblioteca-digitala.ro

Quatre madrigaux (Madrigali concertanti), 1963, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Le pays de „Făt-Frumos"*, vers T. Utan, 1964.

Musique de scène

La tragédie de l'homme, de Madach, 1965 ; *Les congères*, d'Euripide-Sartre, 1966 ; *Mioritza*, d'Anania, 1967.

Musique de film

L'avalanche, mise en scène Gheorghe Turcu, 1959 ; *Les rues à souvenirs*, ms. en sc. Manole Marcus, 1961 ; *Le chat de mer*, ms. en sc. Gh. Turcu, 1963 ; *Le baiser*, ms. en sc. Lucian Bratu, 1964 ; *Le trésor de Vadul Vechi*, ms. en sc. Victor Iuliu, 1964 ; *L'insurrection*, ms. en sc. Mircea Mureşan, 1965 ; *Méandres*, ms. en sc. Mircea Săucan, 1965 ; *Les châtelains*, ms. en sc. Gh. Turcu, 1966 ; *Le signe de la Vierge*, ms. en sc. M. Marcus, 1966 ; *Jours d'été*, ms. en sc. Ion Niţă, 1968 ; *Une femme pour une saison*, ms. en sc. Gheorghe Vitanidis, 1968 ; *Michel-le-Brave*, ms. en sc. Sergiu Nicolaescu, 1969—1970 (aussi : *Suite pour orchestre*, 1972) ; *Les animaux malades*, ms. en sc. Nicolae Breban, 1970—1971 ; *La Force et la Vérité*, ms. en sc. M. Marcus, 1971 ; *Le décollage*, ms. en sc. Timotei Ursu, 1971 ; *La mort d'Ipu* (Condamnés à mort), ms. en sc. S. Nicolaescu, 1972.

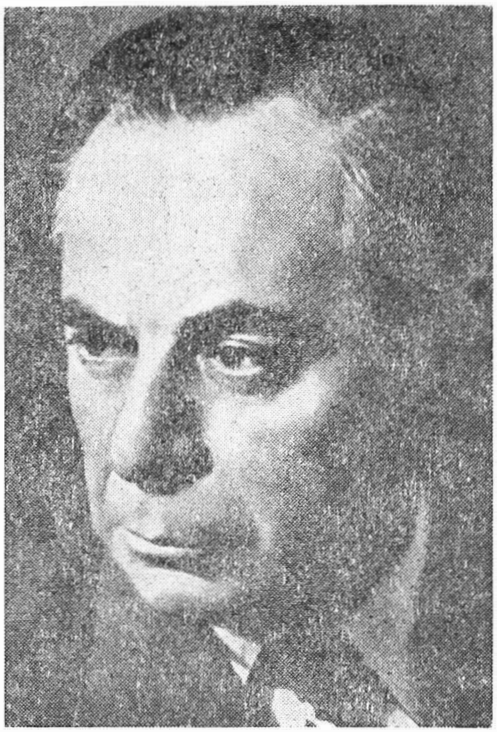
Nombreux films documentaires parmi lesquels : *Ştefan Luchian*, 1957 ; *Lumière et hombre*, 1962 ; *Victor Iliu*, 1972.

Discographie

ECD 1010. *Sur les ailes des rêves*, cantate ; ECE 0211. *La colonne infinie*, poème orchestral ; STU 70630. *Translations pour 16 cordes*, disque *„Erato"*, Paris.

Bibliographie

BĂLAN, George. *Prime audiţii clujene*, dans ; *Contemporanul*, Bucarest, 1962, no. 8 (802), 23 février ; CORCIOVESCU, Cristina. *Cineaşti români. Dicţionar bio-filmografic*, Bucarest, Ed. Apimondia, 1969 ; DIBELUIS, Ulrich. *Moderne Musik*. 1945—1965, München, R. Piper Verlag, 1966 ; DRAGA George. *„Coloana infinită" de Tiberiu Olah*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1966, no. 9 ; PĂUNESCU, Adrian. *Tiberiu Olah, spune cine eşti ?*, dans : *România literară*, Bucarest, 1969, no. 5 (17), 30 janvier ; POPOVICI, Doru. *Muzica corală românească*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; PORFETJE, Andreas. *Suita de Tiberiu Olah*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1959, no. 4 ; RAŢIU Adrian. *Cantata „Prind visele aripi"*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1959, no. 9 ; SARKIZOV. *Oratoriul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1961, no. 11—12 ; SZABOLSCSI, Bence-TÓTH, Aladár. *Zenei Lexikon*, vol. III, Budapest, Zenemükiadó Vállalat, 1965.



Dumitru D. Botez

BOTEZ, Dumitru D., compositeur et professeur (n. 10, III, 1904, Roman). Etude au *Conservatoire* de Jassy (1923—1930) avec Sofia TEODOREANU et Constantin BACIU (théorie-solfège), Ion GHIGA (harmonie), Constantin GEORGESCU (harmonie, contrepoint, histoire de la musique), Antonin CIOLAN (dir. d'orchestre), Gavriil GALINESCU (folklore), Athanasie THEODORINI et Ludwig ACKER (violon), Nicolae TEODORESCU (musique de chambre) ; licencié de la Faculté de Droit de Jassy.

Professeur de musique dans la ville natale (1930—1933). Altiste dans l'orchestre de la Radio-Diffusion de Bucarest (1933—1945) ; professeur de musique au Lycée Militaire *„Mănăstirea Dealului"*, de Tîrgovişte (1938—1942) ainsi qu'au Séminaire Pédagogique Universitaire *„Titu Maiorescu"*, de Bucarest (1942—1949) ; chef du Chœur de la Radio-Diffusion 1945—1950) et Directeur de la Musique à la Radio-Diffusion Roumaine (1947—1949).

Professeur d'ensemble choral et de direction de chœur (dep. 1949) et recteur (1959—1962) du *Conservatoire* de Bucarest ; chef de la Chorale de la Philharmonie *„George Enescu"* de Bucarest (1953—1968) et chef du Chœur des Syndicats de Bucarest (dep. 1967).

Auteur d'articles sur la musique dans la presse roumaine ; conférences, émissions radiophoniques et de télévision ; a organisé des cours de perfectionnement pour les chefs de chœur ; membre des jurys nationaux et internationaux des concours musicaux.

Distinctions

Artiste émérite (1953) ; Ordre du Travail, III-e cl. (1957) ; Maître émérite de l'Art (1964) ; Ordre du mérite Culturel, III-a cl. (1968).

https://biblioteca-digitala.ro

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique chorale

Feuille verte de millet, versions : voix d'hommes et mixtes, vers populaire, 1931 ; *Souffle, vent ne t'arrête pas,* choeur mixte, vers pop., 1932 ; *Au coeur de la forêt,* choeur mixte, vers Mihail Eminescu, 1933 ; *Chanson de route,* choeur d'enfants, vers I. U. Soricu, 1934 ; *Le forgeron,* choeur d'enfants, vers I. U. Soricu, 1935 ; *Nos Montagnes,* choeur mixte, vers C-tin Medeleanu, 1936 ; *A l'orée du bois,* vers. pop., 1940 (rév. 1947) ; *Hymne à la jeunesse,* choeur mixte, vers. A. Toma, 1945 ; *Nouvelles pousses,* choeur d'hommes, vers Şt. Tiţă, 1946 ; *Fier gars,* choeur mixte, vers. M. Eminescu, 1947, Bucarest, ESPLA ; *Nous sommes les citoyens de cette République,* choeur mixte, vers Nina Cassian, 1947 ; *Je te chante de tout mon coeur, mon pays* choeur mixte, vers Sanda Ştefan, 1951 ; *Une chanson monte,* choeur mixte, vers Petre Solomon, 1956 ; *Ode aux héros du travail socialiste,* choeur mixte, vers Maria Banuş, 1957 ; *Chanson d'étudiants,* choeur mixte, vers Ion Brad, 1958 ; *Je suis fils de ce peuple,* choeur mixte, vers Mihai Gavrilă, 1958 ; *Chanson pour Hunedoara,* pour choeur mixte et piano, vers Victor Niţă, 1960 ; *Je peux chanter,* choeur mixte, vers Mihai Beniuc, 1961 ; *Jouons en chantant,* vers Cicerone Theodorescu, Ion Jipa, Ion Brad, Maria Banuş et vers populaires, 1961, dans : *24 chansons et jeux pour enfants,* Bucarest, Ed. Tineretului ; *Le drapeau de l'Union,* pour choeur mixte et piano, vers D. Vasilescu-Liman, 1968 ; *Il n'y a qu'une Roumanie au monde,* choeur mixte, vers Victor Tulbure, 1970 ; *Nous chantons le jeune jardin du pays,* choeur mixte vers I. Meiţoiu, 1969 ; *Parti héros, parti victorieux, choeur mixte,* vers Vlaicu Bîrna, 1971 ; *Le grand forgeron c'est le peuple puissant* choeur d'hommes, vers N. Dan, 1971 ; *Quatre chansons populaires du département de Sibiu,* choeur mixte, vers pop., 1971 ; *Marche des éléves pionniers,* choeur d'enfants, vers Teodor Bratu, 1971.

Musique vocale (voix et piano)

Que de fleurs sur la Dorna, vers populaire, 1935 ; *Feuille verte de gratiole,* vers pop., 1935 ; *Que tu es belle, ma forêt,* vers C. Teodorescu, 1941 ; *Et si les branches frappent dans ma fenêtre,* vers M. Eminescu, 1953.

Editions critiques

Pièces choisies de la littérature chorale classique, Bucarest, Ed. Didactiques, 1956 ; *Choeurs classiques et préclassiques,* Bucarest, Ed. Musicales, 1960 ; *Choeur mixtes et pour voix d'hommes,* Bucarest, Ed. Didactiques, 1961 ; *Album de choeurs préclassiques,* Bucarest, Ed. Musicales, 1963.

Oeuvres didactiques

Guide des chefs des choeurs d'amateurs, Bucarest, Ed. CCS, 1955.

Nicolae Kirculescu

KIRCULESCU, Nicolae, compositeur (n. 2. XII. 1909, Bucarest). Etudes de musiques au *Wiener Konservatorium* (1922—1924). Licencié en Droit de la Faculté de Droit de Bucarest, il obtient son titre de Docteur à Paris (1933).

Membre des jurys nationaux et internationaux de concours de musique légère. Articles et chroniques musicales dans : *Muzica, Contemporanul, Flacăra, România liberă* etc. Conférences, émissions radio et télévisées.

Distinctions

Prix d'Etat (1951) ; Artiste Emérite (1962) ; Mention (1955), Prix (1968) et III-a Prix (1969) du Festival de musique légère de Mamaia ; Ordre du Mérite Culturel (1969).

SÉLECTION D'OEUVRES

Opérettes

Il ne fût jamais plus beau mariage, livret H. Nicolaide et Harry Negrin, 1950, disque (sélection) ECA 1969 ; *Le chant de l'amitié,* opérette radiophonique pour enfants, 1951 ; *Les aventures du Baron Münchhausen,* opérette radiophonique, 1955 ; *Rendez-vous avec l'amour,* livret B. Căuş, M. Maximilian, N. Kanner, Fl. Kirculescu et N. Constantinescu, 1962.

Comédies musicales, revues

Voyou en pagaille, en collaboration, 1940 ; *Un garçon aimait une fille,* 1941 ; *La lune le sait, mais ne le dit pas,* 1941 ; *L'Atlantide,* 1942 ; *Le Comte de*

https://biblioteca-digitala.ro

Monte-Cristo, 1942 ; *Un monsieur à barbiche*, 1943 ; *Cet amour, quelles chansons et quelles histoires*, 1944 ; *La faute est au printemps*, 1945 ; *Triomphe de l'amour*, 1945 ; *C'est comme ça que l'amour commence*, 1945 ; *Le sphynx de Hollywood*, 1945 ; *L'ange bleu*, 1946 ; *En amour, ne suis qu'une chiffe*, 1947 ; *Un petit cheval bossu*, 1952 ; *Tzandarica au Pays des Neiges*, 1953 ; *Ilie aussi fait du sport*, 1954 ; *Adame et Eve*, 1957 ; *J'en aime un 7-me*, 1964.

Musique de film

Le songe d'une nuit d'hiver, ms. en sc. Jean Georgescu, 1946 ; *Ilie aussi fait du sport*, ms. en sc. Andrei Călărașu, 1954 ; *La petite fille qui ment*, ms. en. sc. Ion Popescu-Gopo, 1959 ; *Par trois fois Bucarest* (en collaboration), ms. en sc. I. Popescu-Gopo, 1967.

Musique instrumentale

Clair de lune, pour violon et piano (orchestre), 1944. Bucarest, Ed. Alrak, 1948, disque *Columbia*, DR 3002 ; *Quatre études de concert*, pour piano, 1949, Bucarest, Ed. ESPLA, 1950 ; *Dans la danse*, pour piano, 1950, Bucarest, Ed. ESPLA, 1950 ; *L'appel de l'amour*, pour violon et piano (orchestre), 1951 ; *Pastorale*, pièce concertante pour flûte et piano (orchestre), 1952 ; *I-re Rhapsodie*, pour piano et orchestre, 1953 ; *Lucioles*, pour violon et piano, 1954. Bucarest, ESPLA, 1954 ; *Premier amour*, pour violon et piano, 1959, Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Jeux d'eaux*, pièce pour orchestre, 1962 ; *Sur le rivage*, pièce pour orchestre, 1966 ; *Cinq pièces*, pour violon et piano.

Musique légère

La maison aux liserons, paroles Eugen Mirea, 1940, Bucarest, Ed. Socoro, 1940 ; *Quand les lumières de Bucarest s'éteignent*, paroles Ed. Mirea, 1941, Bucarest, Ed. Leon, 1941 ; *Mon coeur, que ne veux-tu vieillir ?*, paroles Puiu Maximilian, 1942, Bucarest, Ed. Socoro, 1942 ; *C'était, Madame, un soir que la pluie tombait...*, paroles P. Maximilian, 1942, Bucarest, Ed. Socoro, 1942 ; *Tiens ton désir pour toi seul*, paroles P. Maximilian, 1942, Bucarest, Ed. Socoro, 1942 ; *Le ramonneur*, paroles P. Maximilian, 1943, Bucarest, Ed. Electrecord, 1943 ; *Je ne puis l'oublier*, paroles Jack Fulga, 1944, Bucarest, Ed. T. Eșanu ; *C'est comme ça que l'amour commence*, paroles P. Maximilian, 1945, Bucarest, Ed. Harmonia, 1945 ; *C'est pas dommage ?*, paroles E. Mirea, 1947, Bucarest, Ed. Vatra, 1947 ; *Hé là, la meunière*, paroles Harry Negrin, 1948, Bucarest, Ed. Socoro, 1948 ; *Pour tes beaux yeux*, paroles H. Negrin, 1948, Bucarest, Ed. Socoro, 1948 ; *Petit sillon de montagne qui méne au sommet !*, paroles H. Nicolaide, 1950, Bucarest, ESPLA, 1952 ; disque EDE 051 ; *C'est pour vous que je porte mon toast*, paroles Aurel Felea, 1950, Bucarest, ESPLA, 1951, disque EDE 050 ; *Tu es mon amour*, paroles C-tin Cîrjan et P. Maximilian, 1952, Bucarest, ESPLA, 1953, disque ECD 157 ; *Un train part à l'aube*, paroles C-tin Cîrjan, 1952, Bucarest, ESPLA, 1953 ; *Premiers vers*, paroles A. Felea, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1959; disque EDE 050; *Je t'aime*, paroles C-tin Cîrjan, 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1959; *Etait-ce de l'amour?*, paroles Mihai Maximilian, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1969; *Choix de mélodies* (20 pièces), Bucarest, Ed. Musicales, 1962 : *Tu es une étoile qui n'a pas de nom*, paroles M. Maximilian, 1964, Bucarest, Ed. Musicales, 1964 ; *Pourrais-je jamais oublier ?*, paroles I. Berg., 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *Comme ce serait simple !*, paroles H. Negrin, 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Je t'aimerai*, paroles H. Negrin, 1965, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Adieu !*, paroles I. Preda, 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Couleurs-couleurs*, paroles A. Storin, 1966, Bucarest, Ed. Musicales 1967 ; *C'est l'âge d'aimer*, paroles A. Felea, 1966, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *Dis-lui ce que tu penses*, paroles Ilie Radu, 1967, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *T'aimer encore plus*, paroles H. Negrin, 1967, Ed. Musicales, 1968 ; *Branche abandonnée*, paroles Tanți Căpățînă, 1968, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Adieu ! Tu restes...*, paroles Mariana Dumitrescu, 1969, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *Chanson nostalgique*, paroles N. Kirculescu ; *Je sais*, paroles Fred Firea ; *Je t'ai cherché à travers le monde*, paroles Mihai Dumbravă ; *Jour après jour*, paroles P. Maximilian ; *Un peu de fumée*, paroles I. Berg.

Bibliographie

CORCIOVESCU, Cristina, *Cineaști români. Dicționar biofilmografic*, Bucarest, Ed. Apimondia, 1968 ; DEDA, Edmond, *Parada muzicii ușoare*, Bucarest, Ed. Musicales, 1968 ; MOISESCU, Titus et PĂUN, Miltiade, *Opereta. Ghid*, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; POPA, Aurel, *Întîlnire cu dragostea*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1962, no. 11.

Gheorghe Ciobanu

CIOBANU, Gheorghe, folkloriste (n. 4. II. 1909, Pădureni-Ilfov). Etudes au *Conservatoire* de Bucarest (1931—1938 ; 1943—1945) avec Ștefan POPESCU (théorie-solfège, dir. choeur), Mihail JORA (harmonie, contrepoint), Dimitrie CUCLIN (formes musicales), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique, folklore), Ioan D. PETRESCU (paléographie byzantine, chant grégorien), George BREAZUL (encyclopédie).

Chantre d'église (1935—1943). Professeur de musique (1939—1952). Chargé de recherches (1949—1953) et chef de section (1954—1968) à l'Institut de Folklore de Bucarest. Chargé de cours (1965—1966) et maître de conférences (dep. 1966) à la Chaire de Folklore du *Conservatoire* de Jassy.

Communications scientifiques aux Congrès internationaux de Moscou (1964), Celje (1965), Sofia (1966), Bydgoszcz (1966), Grottaferrata (1968), Brno (1969), et Bucarest (1971). Conférences, concerts-leçons, émissions à la Radio. Auteur d'articles, études, chroniques, comptes-rendus dans *Muzica*, *Revista de Folclor*, *Studii de muzicologie* etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Distinctions

Prix *Ciprian Porumbescu* de l'Académie Roumaine (1957) ; Ordre du Mérite Culturel. III-a cl. (1969).

SÉLECTION D'OEUVRES

Folklore

Les facteurs qui facilitent l'évolution de la musique populaire, dans : *Rev. de Folclor*, Bucarest. 1956, no. 1—2 ; *Sur l'ainsi-nommée „gamme tzigane"*, dans : *Rev. de Folclor*, Bucarest, 1959, no. 1—2 ; *Le rapport structurel entre le vers et la mélodie dans la chanson populaire roumaine*, dans : *Rev. de Folclor*, Bucarest, 1963, no. 1—2 ; *Parenté entre le rythme des danses et des colinde*, dans : *Rev. de Folclor*, Bucarest. 1964, no. 1 ; *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volksmusik*, dans : *Revue des Etudes sud-est européennes*, tome II, Bucarest, 1964, no. 1—2, idem, *Etudes de musicologie*, vol. II, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *La structure du système de versification populaire roumaine, sa relation avec la versification latine*, dans : *Etudes d'Etnographie et de Folklore*, Bucarest, 1965 ; *Le raport entre le rythme du vers et de la musique dans le chant populaire roumain*, dans : *Zbornik Kongressa SUFJ*, Celje, 1965 ; *Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine*, dans : *Rev. de Folclor*, Bucarest, 1966, no. 4, idem, *Izvestija na Instituta za Muzika*, tome XIII. Sofia, 1969 ; *Le folklore citadin*, dans : *Etudes de Musicologie*, vol. III, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *Le „national" et l'„universel" dans le folklore musical roumain*, dans : *Rev. de Foclor*, Bucarest, 1968, no. 2 ; *L'historique de la classification des modes*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1954. no. 3—4 ; *Une chanson de la collection d'Anton Pann*, dans : *Rev. de Folclor*, Bucarest, 1957, no. 1—2 ; *Une chanson de Démètre Cantemir dans la collection d'Anton Pann*, dans : *Rev. de Foclor*, Bucarest, 1957, no. 3 ; *Chansons roumaines inédites du commencement du XIX-e siècle*, dans : *Rev. de Folclor*, Bucarest, 1957, no. 4 ; *Barbu Lăutarul*, dans : *Rev. de Folclor*, Bucarest, 1958, no. 4 ; *Anton Pann i miastoto mu v rumănskata kultura*, dans : *Bălgarska muzika*, Sofia, 1959, no. 5—6 ; *Recueil et publication du folklore musical roumain*, dans : *Rev. de Foclor*, Bucarest. 1965, no. 6 ; *L'école musicale de Putna. Cinq cents ans d'existence de la fondation d'Etienne-le-Grand*, dans - *Muzica*, Bucarest, 1969, no. 9 ; *Les lautars de Clejani*, Bucarest, Ed. Musicales, 1969.

Byzantinologie

Les colinde et la musique religieuse, dans : *Biserica ortodoxă română*, Bucarest. 1947, no. 1—3 ; *Quelques manuscrits byzantins*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964, no. 5—6 ; *La culture musicale byzantine sur le territoire de la Roumanie jusqu'au XVIII-e siècle*, dans : *Musica antiqua Europae Orientalis*, Varsovie, 1966 ; *Les manuscrits de musique psaltique roumains du XVIII-e siècle*, dans : *Glasul Bisericii*, Bucarest, 1967, no. 11—12 ; *Un „Kyrie eleison" à quatre voix en notation byzantine du commencement du XVIII-e siècle*, dans : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (série Théâtre-Musique-Cinéma), Bucarest -970, VII.

Recueils de folklore

200 chansons et doïnas, Bucarest, ESPLA, 1955. Ed. Musicales, 1962 ; *Vieilles chansons des braves* (en collaboration), Bucarest, ESPLA, 1956.

Editions critiques

Anton Pann. Chansons d'amour, Bucarest. ESPLA, 1955.

I. RAȚIU et C. DRAGOI

https://biblioteca-digitala.ro

Casa de cultură

Muzica — Nr. 3 — 48 p. — București martie 1974

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica“, din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe copertă : Corul și orchestra simfonică ale Casei de Cultură a Municipiului Buzău.

I. P. „Informația“ — c. 1144

64.421

Prețul lei 7